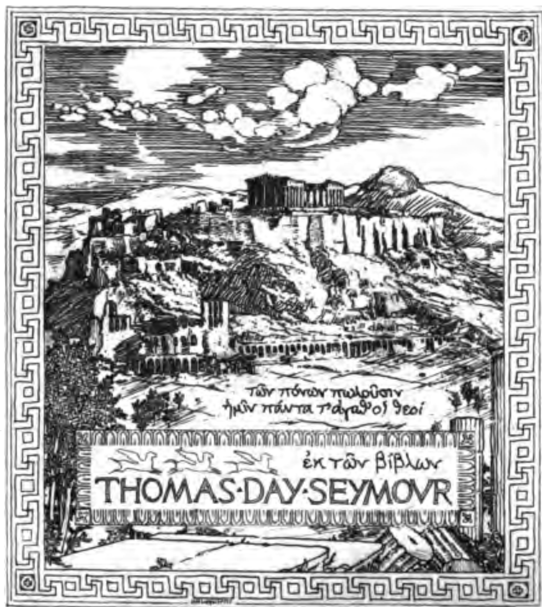



τῶν πόνων πωλοῦσιν
ἡμῖν πάντα τἀγαθ' οἱ θεοί
ἐκ τῶν βίβλων
THOMAS·DAY·SEYMOUR

Alte Denkmäler

erklärt von

F. G. Welcker.

Erster Theil.

Die Giebelgruppen und andre Griechische Gruppen und Statuen.

Göttingen.

Verlag der Dieterichschen Buchhandlung.

1849.

Die Giebelgruppen

und andre

Griechische Gruppen und Statuen

erklärt von

F. G. Welcker.

Göttingen.
Verlag der Dieterichschen Buchhandlung.
1849.

Vorrede.

In meiner Lage lebenslänglich als Universitätslehrer in kleinen Städten habe ich keine Auffoderung gefunden unedirte Monumente herauszugeben oder Museen nach der ganzen Reihefolge ihres Inhalts zu erklären. Dagegen hat mich die stets unterhaltne Neigung die Kunstdenkmäler in ihrem ganzen Umfang, besonders auch von Seiten ihres Sinns kennen zu lernen und zu ergründen, sehr oft und viel zur Prüfung der von Andern der Welt dargebotenen neuen, so wie zur Erklärung der früher bekannten Werke geführt. Solche Arbeiten einzeln auch zu veröffentlichen haben mir häufig andre Untersuchungen in welche Bildwerke eingriffen, Anzeigen archäologischer Werke, die Theilnahme an dem archäologischen Institut in Rom und andre zufällige Umstände Anlass gegeben, und es liegt so eine unabsichtlich und planlos, nach und nach nach Gelegenheit angewachsene Reihe von Erklärungen von mir vor, die an Eigenthümlichkeit, Wichtigkeit, Manigfaltigkeit und zum Theil Schwierigkeit der Gegenstände wenigen Sammlungen von Mo-

numenten, die bis jetzt erschienen sind, nachstehen möchte. Sie liegt vor, aber in einer so grossen Zerstreuung dass es mir zweckmässig schien, indem ich gestehen muss nur über sehr wenige dieser Erklärungen, seit den frühesten, meine Ueberzeugung geändert zu haben, sie geordnet nach Arten der Kunstwerke, als Statuen, Reliefe, Vasenbilder, zusammenzustellen. Es wird diess so geschehn dass ich auch bisher ungedruckte Erklärungen einzuschieben mir erlaube und dagegen die in den epischen Cyclus fallenden absondere, um diese einer vollständigen Zusammenstellung aller aus der Litteratur und den Ueberresten der Kunst zusammengesuchten Bildwerke, deren Inhalt auf das nachhomerische Epos zurückzuführen ist, einzuverleiben. In diesem Buch, wozu schon längst manche Anstalten getroffen und schon vor zehn Jahren einige Platten gestochen und viele Zeichnungen gemacht waren, müssen natürlich die Bildwerke ohne Scheidung nach den Arten nach ihrer mythischen Aufeinanderfolge geordnet werden. Dass aber gegenwärtig, wo aller Menschen Gedanken mit andern Dingen als Kunst und Alterthum erfüllt sind, ein erster Theil von meinen so einzig aus Liebe zur Kunst hervorgegangenen Arbeiten sich herauswagt und gleichsam vordrängt, ist nur zufällig; die Verabredung war getroffen und der Druck begonnen vor der eingetretenen Weltbewegung, die aber selbst die Ursache ge-

wesen ist dass der Druck ungewöhnlich langsam fortgesetzt wurde.

Wenn die grosse vaterländische Bewegung in einem neuen und weiteren Strombett das wünschenswerthe Ende gefunden hat und der innere und äussere Friede einst auch der freien und gemüthlichen Wissenschaft alle bei uns hergebrachte Regsamkeit von Neuem sichern sollte, so ist zu erwarten dass auch den Werken jener Kunst, die ein unvergängliches Andenken und die allgemeine Anerkennung der Musterhaftigkeit unter allen gebildeten Völkern behauptet, die Aufmerksamkeit sich wieder zuwenden werde, welche Wechsel der Zustände und Bestrebungen auch eintreten möchten. Es wird diess vermuthlich sogar im erhöheten Grade geschehn. Man sah früher bei den Griechischen Bildwerken fast nur auf die schönen Formen, wofür allerdings im Norden im Allgemeinen nicht zu viel Sinn und Empfänglichkeit vorauszusetzen ist. Seitdem aber auf die Poesie, den Gedankeninhalt, die Composition der Kunstwerke, auf die hinter ihnen zu entdeckenden Ansichten von den meistentheils so unvergleichbar schönen Mythen und Begriffe über die Motive wonach die Mythen unter den Bedingungen der bildenden Kunst richtig und glücklich darzustellen waren, mehr als früherhin gesehn wird, seitdem in unsern Tagen so viele und so bedeutende Monumente als in keiner andern Zeit entdeckt oder näher gerückt

worden sind und zugleich eine grössere Kenntniss des nur aus Monumenten zu schöpfenden Theils der Mythologie sich zu verbreiten anfängt, erweitert sich mehr und mehr der Kreis welchem mit archäologischen Schriften gedient seyn kann.

Auch die Interpretation und Kritik der Monumente ist unläugbar im Fortschreiten begriffen. Zeichen und Eigenheiten, deren so viele nicht leicht zu errathen und durch Vergleichung festzustellen sind, mythische, poetische, örtliche, auch spielende Beziehungen sind viele erkannt, Methoden zu prüfen ist viel Gelegenheit gegeben worden. Wenn die Verschiedenartigkeit der Behandlung in Zeitschriften, in vielen Büchern die mehr Kupferwerke als wissenschaftliche sind und in dem Hauptwerk für diesen Zweig, den Schriften des archäologischen Instituts, den Anfänger belästigen und irrführen kann, so führt doch diese bunte archäologische Schriftstellerei den Leser auf jeder Seite auf die Winckelmann, Zoega, Visconti, Millingen zurück, Männer die sehr verschieden unter sich, doch in dem Ernst und Fleiss der Untersuchung und in der Gründlichkeit und Durchbildung ihrer auf Grundsätzen und reicher Erfahrung beruhenden Methoden im Ganzen einander ähnlich sind. Numismatiker, Epigraphiker, um nicht Grammatiker und andre Philologen zu nennen, erheben sich oft im Gefühl der Genauigkeit und „Solidität“ ihrer Forschungen wohlbehaglich über die

„Keramologen" oder die Erklärer der Bildwerke überhaupt. Auch stellen manche Archäologen selbst die Kunsterklärung als ein schlüpfriges Gebiet von sehr unbestimmten Gränzen dar *). Diese alle scheinen mir bei solchen Urtheilen nicht genug die Natur der Gegenstände an sich und gewisse Individuen, die sich ihnen widmeten, zu unterscheiden. Allerdings regen die Werke der Künstler mehr die Einbildungskraft an: aber es kommt darauf an diese desto mehr zu fleissiger Vergleichung anzuhalten und sie in ihrem Erfinden auf das zu beschränken was nach bestimmten Regeln und Analogieen für Entdeckung gelten kann. Allerdings ist gar Vieles in den Bildwerken und im Mythologischen noch nicht erklärt oder für immer un-

*) Ich will nur die Aeusserungen einiger namhaften Ausländer hier anführen. Cockerell sagt im Quarterly Journal of Litterature, Science and the Arts Vol. VI p. 336: The rules of art and its application to the symbolical or allegorical language of the Greeks lay deeply concealed under the mysteries of their religion, their popular prejudices or local traditions, and the contradictory theories of the learned in their disquisitions on the vases and other remains of Antiquity are proofs of the little we can hope to recover from the data as yet in our possession. Leon de la Borde in der Revue archéol. 1847 T. IV p. 62 — toutes les questions archéologiques sont à la merci de ces incertitudes. On croit qu'elles font le désespoir des savants; elles sont le charme de leurs études. Aussi n'ont-ils jamais envié le domaine des sciences exactes, si vaste en apparence, si borné par le positif; ils connaissent les plaisirs variés, inépuisables de ces riantes campagnes de l'archéologie, aux sites toujours imprévus, aux horizons infinis.

als das Verwickelte, Seltsame und Beschränkte oder als das Neueste, was zum Vorschein kommt oder zur Sprache und besonders zum Streit gebracht wird. Künftig werden vielleicht jene Compositionen noch zu vielen Erörterungen Stoff hergeben, so dass die gegenwärtige Behandlung eher zu kurz und unvollständig als zu ausführlich, wie es jetzt Manchen vorkommen mag, erscheinen dürfte. Wenn daher diese Versuche zur Würdigung so herrlicher Erscheinungen Einiges beitragen, so würde ich glauben dürfen dass auch diess Wenige wohl angewandt gewesen sey.

Bonn den 15. Sept. 1848.

F. G. Welcker.

Inhalt.

Die Giebelgruppen.

Gruppen.

Statuen.

Die Giebelgruppen.

Einleitung.

Drei Erfindungen der Korinther preist Pindar, Dithyramb, Zügel und die Giebelfronte, den Giebel: denn diesen versteht er unter dem König der Vögel, welchen die Korinther zwiefach den Tempeln der Götter ansetzten [1]. In der Ilias sind mit der Pforte des hochbedachten Thalamos des Reichen die Flügel eines Adlers verglichen (24, 317), wie auch wir von Thorflügeln reden. Verschieden davon ist der Vergleich des Dreiecks an der Tempelfronte mit dem fliegenden Adler, der in spitze Winkel auslaufenden Abdachung mit den ausgebreiteten Adlerflügeln. Auch diess Bild aber ist so treffend, veranschaulicht und belebt die geometrische Form so schön und lag den Griechen, die auf den hohen Bergen sich ohne Zweifel nicht weniger häufig als ihre Nachkommen von Adlern umkreist sahen; so nahe, dass es vermuthlich längst volksmässig verbreitet war ehe Pindar für Giebel den Ausdruck Adler umschreibend aufnahm. Technisch war für *ἀετὸς* auch Geädler, *ἀέτωμα* im Gebrauch und eine Eigenthümlichkeit ist es, dass zuweilen statt des einzelnen Aëtos *ἀετοὶ* gesagt wird, wobei die Pluralform die andere in *ἀέτωμα* zu ersetzen scheint [2]. Doch ist sowohl über diesen Ausdruck

1) Olymp. XIII, 21: *τίς γὰρ — θεῶν ναοῖσιν οἰωνῶν βασιλέα δίδυμον ἐπέθηκε;*

2) Euripides in der Hypsipyle *γραπτοὺς [ἐν αἰε]τοῖσι προσβλέπειν τύπους.* Pausanias VIII, 45, 4 *τὰ ἐν τοῖς ἀετοῖς ἐστιν ἔμπροσθεν — τὰ δὲ ὄπισθεν πεποιημένα ἐν τοῖς ἀετοῖς.* V, 10, 3 *τὰ δὲ ἐν τοῖς ἀετοῖς ἐστιν ἔμπροσθεν — τὰ μὲν δὴ ἔμπροσθεν ἐν τοῖς ἀετοῖς.* I, 24, 5 *ἐς δὲ*

als über die Erfindung, welche Pindar andeuten wolle, die Meinung so wenig einig, dass wir gleich im Eingang in eine der Nebenerörterungen verwickelt werden, die uns in allem Alterthümlichen auf jedem Schritt hemmend entgegen treten und doch nicht zu umgehen sind, will man nicht auf unsichrer Grundlage hinfällige Sätze aufbauen oder zwischen verschiednen Möglichkeiten sich träg und nutzlos hin und herwiegen. Die frühere Erklärung des Adlers nach dem eigentlichen Sinn, der im Giebelfeld oder darüber angebracht gewesen sey und ihm als Theil dem Ganzen den Namen gegeben habe [3], darf jetzt geradezu unhaltbar genannt werden. Weder von einem Adler als Antefixum in Relief in der Mitte, noch von einem oder mehreren als Akroterien ist der Gebrauch als alt oder als ziemlich allgemein erwiesen: auch wäre solche Verzierung kein Gegenstand so grossen Ruhmes und eine solche Nebensache, zumal da sie nicht allgemein war, sondern andre Figuren der Aufsätze der Giebel bekannt sind, kein wahrscheinlicher Anlass zur Benennung des Frontons gewesen. Die richtige Erklärung befolgten nach Anleitung alter Grammatiker H. Stephanus im Thesaurus, Foesius, Stieglitz, Bröndsted und Böttiger [4]. Seitdem aber

---

τὸν ναὸν ὃν Παρθενῶνα ὀνομάζουσιν, ἐς τοῦτον εἰσιοῦσιν ὁπόσα ἐν τοῖς καλουμένοις ἀετοῖς κεῖται πάντα ἐς τὴν Ἀθηνᾶς ἔχει γένεσιν· τὰ δὲ ὄπισθεν κ. τ. λ. Derselbe II, 11, 8 vom Asklepieion in Titane: τὰ δ' ἐν τοῖς ἀετοῖς Ἡρακλῆς καὶ Νῖκαι πρὸς τοῖς πέρασίν εἰσιν, was von den Akroterien der Vorderseite zu verstehen seyn möchte. Eustathius Il. XXIV, 317 p. 1352, 37: ἰστέον δὲ ὅτι ἐκ τοῦ ἀετοῦ τοῦ ζώου καὶ μέρος τι τῶν νεῶν οὐ μόνον ἀέτωμα ἐλέγετο, ἀλλὰ καὶ αἰετοὶ διὰ τὸ ἐοικέναι, φασι, πτέρυξιν ἀετοῦ.

3) Beger Spicil. I, 3 p. 6. Ignarra de pal. Neap. p. 113. Winckelmann Baukunst I, 58. 2. II, 10, Visconti M. Piocl. IV, 43 p. 324, préf. p. 11, Heyne zum Pindar, Böckh Expl. Pind. p. 213. Uebersetzer des Aristophanes Av. 1110. Stackelberg Apollotempel zu Bassä S. 30.

4) Stieglitz Archäol. der Baukunst II, 1, S. 92: Bröndsted Reise in Griechenland II, 154, Böttiger, der früher Kunstmythol. II, 43 noch im Unklaren war, Amalthea I, 71—74, mit denen auch ich mich übereinstimmend erklärte im Rhein. Mus. 1834 II S. 482.

hat ein sehr gelehrter Architekt durch ausführlichste Auseinandersetzung festzustellen gesucht, dass ein ganzes in zwei Flügel gebrochenes Dach, das ganze gleichsam schwebende obere Dach Aëtos, die beiden Dachschrägen Pteryges, die gesenkten, auf einem Minimum von Auflager gestützten, sich senkenden Fittige seyen und Pteron, Pteroma dagegen die horizontale Decke bedeute [5]. Da diese Behauptungen nur auf den Sprachgebrauch der Alten sich stützen und sich stützen können und nur durch irrige Anwendung einiger täuschenden Ausdrücke von Grammatikern entstanden zu seyn scheinen, so darf ich ihnen alle Gültigkeit absprechen, indem ich in einer langen Note durch Vorführung aller Stellen und durch andre Auslegung, wo sie erforderlich ist, über die Befugniss zu diesem Widerspruch den Leser selbst urtheilen lasse [6]. Aus der Anschauung ist der Name zu erklären

---

5) Bötticher die Tektonik der Hellenen 1844 S. 190. 199. Excurse S. 55 ff. 60 ff. Vgl. das Heilige u. Profane in der Bauk. v. Dems. S. 12 ff.

6) Eigentlich entscheidet schon die Pindarische Stelle, wenn ihr nicht durch gezwungne Auslegung dieser Sinn bestritten wird, gegen die Bedeutung Dach; denn es giebt nur eines, zwiefach ist der Tempelgiebel und dann haben doch auch schon vor den Korinthern die Tempel Dächer gehabt. Mit Recht also sagt der Scholiast: *λέγει δὲ τὸ κατὰ τοὺς ναοὺς τῶν θεῶν ἀέτωμα. — Δίδυμος δέ φησιν, ὅτι διπλᾶ τὰ ἀετώματα, ὄπισθεν καὶ ἔμπροσθεν, διὰ τὸ ἐξ ἀμφοτέρων τῶν μερῶν κατασκευάζεσθαι αὐτά*, und ein zweiter: *ὁ ἀετὸς οἰωνῶν βασιλεύς ἐστιν ὁ ἐπὶ τῶν ἱερῶν τιθέμενος· τινὲς δὲ τὸ ἀέτωμα, ὥς φησι Δίδυμος παρατιθέμενος Τίμαιον λέγοντα καὶ τοῦτο ἐν ταῖς οἰκοδομίαις αὐτῶν εὕρημα, ταύτην ἀποδοὺς τὴν ἐξήγησιν τῶν προκειμένων.* Eben so wie Didymos und Timäos auch Harpokration und Suidas v. *ἀετὸς τῶν οἰκοδομημάτων τὸ κατὰ τὸν ὄροφον, ὅ τινες ἀέτωμα καλοῦσιν.* So ferner Galen Glossar. in Hippocr. p. 412 Franz. *ἀέτωμα· τὸ εἰς ὕψος ἀνατεταμένον τῆς ὀροφῆς ὥσπερ τρίγωνον.* Erotian p. 90: *ἀέτωμα ἡ στεφάνη τοῦ δώματος.* Hierzu die vier Not. 2 angeführten Stellen des Pausanias über Statuen *ἐν τοῖς ἀετοῖς*, wofür er einmal, bei dem Heräon sagt: *ὑπὲρ τοὺς κίονας*, und dazu die fünfte und sechste IX, 11, 4 und X, 19, 3 und bei einem Relief am Thesauros der Megarer VI, 19, 9: *ἐπείργασται τῷ ἀετῷ*, und von den Gräbern der Sikyonier II, 7, 3: *τὸ μὲν σῶμα γῇ κρύπτουσιν λίθου δὲ ἐποικοδομή-*

ryxdachs, wie sie von Bötticher genannt werden, hätten nicht den Kopf vom fliegenden Adler und eine theoretisirende und symbolisirende Ansicht von einem Tempeldach, wie sie

---

Giebelseite sey, so enthält es nichts Unrichtiges, sondern geht πρὸς ἀετὸν, nicht aber ἐρέψομεν an. Das ganze Missverständniss geht alsdann von dem andern Scholiasten aus, der στέγη an die Stelle von στεγάσματα, worunter nicht στέγασμά τι, sondern nur der Jedermann bekannte Theil, das ganze Dach verstanden werden kann, setzte und ἐρέψομεν durch στεγάσομεν erklärt. Bei Hesych. v. πτέρυγες· σκέπαι, können die Vogelflügel bildlich als Decken von irgend etwas gemeint seyn. Jenes Scholion zu den Vögeln nun ist für Hn. Bötticher eine „vollwichtige Stelle“ (S. 55. 62); danach ist ihm ἀετὸς so viel als στέγη, στέγασμα, eine Decke, ganze Dachdecke und was Hesychius v. αἰετοὶ αἴθων sagt: καὶ τὸ πτηνὸν καὶ ὄροφος καὶ τὸ ἐπὶ τῷ γείσῳ κυμάτιον, beweist ihm für ὄροφος, obgleich er die folgenden Worte für unklar selbst erkennt. Hätte er dagegen gehalten was Harpokration und Suidas sagen, der ἀετὸς sey κατὰ τὸν ὄροφον, so hätte er vielleicht Verdacht geschöpft dass bei Hesychius ὄροφος verstümmelt oder falsch sey. Hesych. Suid. v. πτερύγιον· ἀκρωτήριον geht auf das Evangelium Matthaei IV, 5, wo Hr. Bötticher (S. 56. 63), ohne auf ἀκρωτήριον zu achten, ebenfalls Decke versteht, weil ihm πτερύγες als Hälfte des Aëtosdachs gelten. Bei Dionysius A. R. IV, 6 heissen die drei Cellen des Capitolinischen Jupitertempels ὑφ' ἑνὸς ἀετοῦ καὶ μιᾶς στέγης καλυπτόμενοι σηκοί, bedeckt von einem gemeinschaftlichen Dach mit nur einem Adler, nemlich vorn und hinten; zeugmatisch und in Kürze verständlich genug, und die Grösse des drei Cellen umfassenden Giebels erklärt, warum Cicero sagt: Capitolii fastigium illud (Not. 9). Hingegen στέγη als horizontale Raumdecke dem Dach entgegenzusetzen, als ob durch καλυπτόμενοι auch ἀετὸς nothwendig mit zur Decke erweitert würde, um für dieses Wort die Bedeutung des „ganzen gemeinsamen Dachs“ zu gewinnen, verstösst gegen allen Sprachgebrauch. Eben so wenig beweisen die zwei Sätze des Mechanikers Athenäus bei Schneider zum Vitruv X, 13, 6 das hier angenommene Verhältniss von ἀετὸς oder ἀέτωσις und στέγη. Durch die Stelle des Dionysius und durch das Scholion zu den Vögeln liess übrigens auch schon Bröndsted (S. 155) sich zu der Erklärung verführen, das Bild des schwebenden Adlers sey gewissermassen fortgesetzt worden wenn man das Dach des Tempels und seinen Säulenumfang πτερά, πτέρυγες und πτέρωμα nannte, was niemals geschehn ist. Ein Seitengebäude könnte etwa πτερὸν genannt werden.

dem naiv bildlichen Adler untergelegt wird[7]), ist nicht minder ungriechisch als πτερὸν für eine horizontale Decke in der ganzen Griechischen Sprache, worin Natur und Wahrheit herrschen, einzig seyn würde.

Die Erfindung, welche Korinth sich beimass, näher zu bestimmen ist nicht ganz leicht. Die Vermuthung Bröndsteds [8]), der Dichter meine den Amphiprostylos, ist höchst unwahrscheinlich, die Sage sähe hiernach nicht auf die augenfällige, schöne Erscheinung, sondern spräche gelehrter eine Kenntniss von der Entwickelung des Tempelbaues aus, und eine in dieser Entwickelung nicht sehr bedeutende Einzelheit. Von Böttigers Annahme (S. 64) der Erfindung des Hypäthralbaus, indem „der doppelte Aëtos die beiden Aëtosdächer des Vorder- und Hinterhauses, zwischen ihnen aber der hypäthrale Raum mit seinen durch Pteryx-Dächer gedeckten Pteromaten seyn würde", müsste derselbe Einwand gelten wenn sie nicht auf falscher Voraussetzung über den Adler beruhte. A. W. Schlegel, in einer Abhandlung über die Niobegruppe, hält dafür dass der Gebrauch die Giebelwand mit geschnitzten Bildern auszufüllen fast eben so alt sey als die Erfindung des Giebels selbst. Auch Cicero sagt dass im Giebel Bedürfniss und Schmuck des Gebäudes in eins fallen [9]), ohne zwar das Bildwerk ausdrücklich einzu-

7) Besonders S. 61 f. ist die „sowohl vom Tektonischen wie von der decorativen Auffassung des Ganzen ausgehende" Erklärung entwickelt. Erst späterhin soll, als die ursprüngliche hieratische Bedeutung des Wortes nicht mehr verstanden und die begriffliche Bezeichnung jedes baulichen Theiles dunkel wurde, dieser Name im engern Sinne bloss dem Giebel mit seinem Tympanon zugefallen seyn (S. 65), wie denn nach dem παραιετίδες der Inschrift der Name ἀετὸς wirklich schon auf den Giebel zurückgewichen zu seyn scheine, und eben so lässt der Verfasser den Begriff von πτερὸν, πτέρωμα an seiner ursprünglichen Bedeutung verlieren (S. 56).

8) Reise II S. 156. Dieser Erklärung widersprach auch Müller Götting. Anz. 1835 S. 1843.

9) De orat. III, 46. Quid tam in navigio necessarium quam latera, quam cavernae, quam prora, quam puppis, quam antennae, quam

schliessen. Indessen steht sehr dahin, ob das Homerische hochbedachte grosse Haus, dessen erhöhtes oder Sparrendach vermuthlich nicht ohne ein vortretendes Giebelgesims vorn und hinten geschlossen war, auch Figuren im Giebel hatte. Einen grossen Unterschied macht der an die Stelle des Holzbaus getretene Steinbau; einen noch grösseren die von Säulen getragene Vorhalle, welche das von der Griechischen Dachconstruction unzertrennliche Giebeldreieck an sich nimmt. Denn durch die Pracht der Säulen musste der Gedanke, auch den sie krönenden Giebel angemessen zu schmücken, geweckt werden. Aber auch auf die Stufe der Bildnerei kam es dabei an, ob diese Vereinbarung beider Künste früher oder später eintreten sollte. Die Bildnerei musste erst an dem edleren Stoff der Metalle so viel Uebung und inneren Werth erworben haben, dass ihre Hervorbringungen auch im Thon oder im Kalkstein eine selbständige Geltung hatten, bevor sie den kühnen und fruchtbaren Gedanken fasste das Feld in Besitz zu nehmen und mit Reihen von Figuren auszufüllen, das der Baumeister in den Tempelgiebeln mit angemessener Ausladung des Gesimses eröffnet hatte. Dass diess in sehr alter Zeit geschehen seyn könnte, wer wollte diess läugnen? Es ist nicht unwahrscheinlich, dass in der Plastik oder im Thon die grossen zu dieser Neuerung führenden Fortschritte gemacht worden sind; und da in der Plastik kein Ort alter Zeit berühmter ist als Korinth, so ist kein Grund der Sage der Korinther von der Erfindung des Adlers nicht Glauben beizumessen, der Sage nemlich relativ

vela, quam mali? quae tamen hanc habent in specie venustatem, ut non solum salutis, sed etiam voluptatis causa inventa esse videantur. Columnae et templa et porticus sustinent: tamen habent non plus utilitatis quam dignitatis. Capitolii fastigium illud et ceterarum aedium non venustas, sed necessitas ipsa fabricata est. Nam quum esset habita ratio, quemadmodum ex utraque tecti parte aqua delaberetur, utilitatem templi fastigii dignitas consecuta est: ut etiamsi in caelo statueretur, ubi imber esse non posset, nullam sine fastigio dignitatem habiturum fuisse videatur.

verstanden von einer bedeutenden Verschönerung, von der plastischen Ausschmückung, wodurch Korinthische Tempel sich auszeichneten und vorangiengen. Auch so genommen ist die Sache von so weitreichender Bedeutung, dass sie den Stolz der Korinther und die Erzählung wie sie ist rechtfertigt: denn ganz gewöhnlich setzt die Sage Erfindung überhaupt statt der Epoche machenden Vervollkommnung oder Verschönerung. Mit Pindar vereinigt sich alsdann die wichtige Nachricht bei Plinius (35, 43), dass der Sikyonier Dibutades zu Korinth eingeführt habe die Stirnziegel mit Figuren zu verzieren, die er Anfangs protypa, dann ectypa (oder die man sowohl protypa als ectypa) nannte, worauf auch die Ausschmückung der Tempelgiebel entstanden sey, und dass Demaratus, der aus derselben Stadt entfloh und in Etrurien den Tarquinius Priscus zeugte, von den Plasten Euchir und Eugrammus begleitet worden sey, welche die Plastik nach Italien trugen. Dass man auch die Fabel über die urerste Erfindung der Thonbildnerei [10]), die man in Korinth an ein bis auf die Zeit des Mummius erhaltnes altes Bildniss in Thon knüpfte, mit dem berühmten Namen des Dibutades ausgeschmückt hat, darf nicht abhalten in ihm eine wirkliche Person zu erkennen, und die zugleich angeführte Behauptung Andrer dass Rhökos und Theodor in Samos die Plastik zuerst erfunden haben, setzt einigermassen der Zeit, in der wir ihn uns vorstellen können, eine Gränze. Auch die Erfindung des Dithyrambs eigneten sich ausser Korinth verschiedne andre Städte zu. Der Uebergang von kleineren Bildnereien an den Stirnziegeln zu den grösseren in den Giebeln ist nicht unwahrscheinlich, und man mag in den Worten des Plinius: hinc et fastigia templorum orta, bei hinc et an die Stadt denken, weil zweimal vorausgeht: invenit Corinthi und Demaratum ex eadem urbe profugum, oder an das Nächstvorhergehende, die Stirnziegel, so ist auch im

10) Diese Dichtung hat auf die Annehmlichkeit durch den Thon sich Bildnisse zu verschaffen und auf die Erfindung des Reliefs im Besondern Bezug.

letzteren Fall kein Grund die Giebel anders denn als Korinthische Erfindung zu betrachten; die Giebel sagt Plinius indem er die Figuren in den Giebeln versteht, eben so wie wir bei Pindars zwiefachem Adler nur sie, die Ausschmückung der Giebel, nicht die Form derselben an sich uns gedacht haben. Pindar könnte demnach leicht an den Dibutades gedacht haben. Zur Zeit des Demaratos (Ol. 29) mögen die Thonfiguren in den Giebeln schon in grosser Uebung und von nicht verächtlicher Beschaffenheit gewesen seyn, da die von Bupalos nicht viel über ein Jahrhundert später (Ol. 60) in Chios in Marmor gearbeiteten Statuen, das mit Sicherheit zu nennende älteste Beispiel von solchen Giebelstatuen, nach Rom geführt zu werden verdienten, und da die Gruppen von Aegina, die von keinem Schriftsteller genannt werden, die ältesten die bis jetzt aus dem Schoose der Erde hervorgezogen wurden und wahrscheinlich ungefähr derselben Zeit angehören, über die in einer gewissen Richtung bereits erworbene hohe Meisterschaft ein Urtheil gestatten. In Etrurien verbreitete sich mit der Tuscanischen Bauart die Thonbildnerei in grösserem Umfang als wir sie sonst irgendwo ausgeübt kennen. In Thon arbeiteten auch Damophilos und Gorgasos, berühmte Griechische Plasten und zugleich Maler, für den Tempel der Ceres am Circus Maximus in Rom Ol. 71 (493 v. Chr.), drei Jahre vor der Schlacht von Marathon, deren Statuen bei einer Reparatur des Tempels zerstreut wurden. Vor diesem Tempel war nach dem Zeugniss des M. Varro bei Plinius (35, 45) Alles in den Tempeln Tuscanisch gewesen, so wie auch noch zur Zeit des Plinius in Rom und in den Municipien viele Giebel von wunderbarer Kunst und Dauerhaftigkeit (der Thonfiguren der Giebelaufsätze) erhalten waren (35, 46).

Ob der Anfang die Giebel mit Bildern zu schmücken mit Reliefen gemacht worden sey, deren Stelle nachher Statuen eingenommen haben, lässt sich nicht sagen. Reliefe hatten die Stirnziegel und dass das Relief nicht schlechthin früher und leichter zu denken sey als Rundbilder, kommt hier nicht in Be-

tracht. Aber nur auf Umstände, Belieben und vorzüglich auf die Grösse der Tempel kam es an bei der Wahl der Reliefe oder der Statuen. Darüber kann wohl kein Zweifel seyn, dass in den Giebelfeldern der grossen Tempel immer runde und freistehende Bildwerke gewesen sind, wie auch Bröndsted annimmt. Eben so wenig darüber, dass nicht erst unter den Römischen Kaisern, wie A. W. Schlegel vermuthet, „als die Verhältnisse der Baukunst in mancher Hinsicht schon Aenderungen erlitten hatten", Relief statt der Rundbilder angebracht worden ist [11]). Dagegen darf man gar sehr bezweifeln, was Bröndsted (S. 160) und auch A. W. Schlegel sich vorstellten, dass es in Griechenland keinen grossen, mit Sorgfalt ausgeführten Tempel gegeben habe, dessen Giebelfelder nicht gruppirte Bildwerke ausgeschmückt hätten [12]). Wäre dieser Schmuck so allgemein gewesen, so müsste es auffallen, dass für die grosse Menge der Tempel die genannt werden und bei der nicht geringen Anzahl der Tempelruinen so wenige Giebelgruppen durch zufällige Erwähnung der Schriftsteller oder durch Ausgrabung, wenigstens in einzelnen der dazu gehörigen Theile bekannt geworden sind. An

---

11) Ein Beispiel von Relief ist am Thesauros der Megarer in Olympia bei Pausanias VI, 19, 9: *τοῦ θησαυροῦ δὲ ἐπείργασται τῷ ἀετῷ ὁ γιγάντων καὶ θεῶν πόλεμος.* Ein andres, zwar gedichtet, aber eben darum die Gewöhnlichkeit der Sache beweisend, bei Euripides aus der Hypsipyle:

Ἰδοὺ πρὸς αἰθέρ' ἐξαμιλλῶνται κόραι
γραπτοὺς [ἐν αἰε]τοῖσι προσβλέπειν τύπους·

was Galen bei dem *ἀέτωμα δόμου* citirt, zu des Hippokrates *ἀετὸς οἴκου.* Dass *τύπος* Relief bedeute, zeigte Visconti im vierten Bande des Museum Piocl. Vorr. S. 5 f. In der Tragödie war, wie es scheint, vom Palaste der Hypsipyle die Rede. Von einem ähnlichen mit Aëtom auf Säulen spricht Pindar Ol. VI, 1 und die Vasengemälde stellen häufig ähnliche der alten Könige und Heroen dar.

12) Cockerell im Quarterly Journal of litter. science and the arts VI p. 329. From the marks on the cornice in the pediment of the temple of Theseus and in other examples this practice appears to have been general.

den Tempeln zu Pästum, an dem sogenannten der Concordia in Girgenti, an dem zwar nicht ganz vollendeten in Segesta, hat man keine Spur von aufgestellten Statuen entdeckt. Schlegel glaubt, sie seyen von den bei der Zerstörung des heidnischen Cultus niedergeschlagenen Römern oder in späteren Jahrhunderten abgenommen worden. In Selinunt fand man die verstümmelte liegende Figur eines Kriegers, ähnlich dem Styl der Statuen von Aegina, die aus dem Giebel herzurühren schien [13]). Bei dem sogenannten Inopos aus Delos in Paris kann man dasselbe vermuthen. Von einem Reisenden hörte ich vor zehn Jahren von zwei grossen Statuenfragmenten in Eleusis sprechen, die offenbar zu einem Tempelgiebel gehört hätten. Bei dem Tempel in Nemea kann Pausanias scheinen an den Giebel zu denken, indem er bei dem eingefallenen Dach von Statuen spricht; doch meint er höchst wahrscheinlich die im Inneren des Tempels [14]). Häufig wenigstens sind Spuren und Vermuthungen der Art gewiss nicht vorgekommen. An dem Apollotempel auf der hohen Bergspitze bei Phigalia setzt Stackelberg Giebelstatuen voraus (S. 30), wie er sie eben zuvor in Aegina entdeckt hatte: aber gerade hier, wenn irgendwo, sollte man erwarten, dass sie nicht durchaus alle spurlos verschwunden seyn würden.

Es ist an sich nicht einmal unwahrscheinlich, dass eine grosse Anzahl der Tempel ohne Giebelgruppen geblieben seyen, nicht aus Absicht, sondern weil die Gebäude nicht zur Vollendung gediehen. Blieben die Tempel selbst oft für immer oder doch lange Zeit unvollendet, so mag noch viel öfter zum Kosmos, dem bildhauerischen Schmuck die Zeit des Friedens oder des Wohlstandes nicht ausgereicht haben und nach Zeiten der Unterbrechung die Ausführung ganz

---

13) Hittorf im Kunstblatt 1824 S. 109.

14) Pausan. II, 15, 2 *ἐν δὲ αὐτῇ Νεμείου τε Διὸς ναός ἐστι θέας ἄξιος, πλὴν ὅσον κατερρυήκει τε ὁ ὄροφος καὶ ἄγαλμα οὐδὲν ἔτι ἐλείπετο· κυπαρίσσων τε ἄλσος κ. τ. λ.*

unterblieben seyn, da dieser Schmuck zwar dem Bauwerk sich sehr harmonisch und vortheilhaft anschmiegt, doch einen nicht zum Bau durchaus wesentlichen und einen Bestandtheil für sich abgiebt. Wenn wir sehen, dass die Dome zu Florenz, zu Bologna, die Kirche Araceli und andre zu Rom und so viele Kirchen Italiens ohne den Schmuck der Vorderseite geblieben sind, wie könnte es befremden, wenn in vielen Griechischen Tempeln das Dreieck in einer auch bloss nach dem Bauwerk schon prachtvollen Vorderseite leer von Statuen geblieben wäre? Am Delphischen Tempel selbst wurde der bildhauerische Schmuck erst später hinzugefügt. An vielen Tempeln hat man die Metopen nur zum Theil mit Bildwerk verziert, die übrigen glatt gefunden [15]; am Theseion in Athen selbst sind sie nur an der Vorderseite, nebst einigen auf den anstossenden beiden Längenseiten mit Bildwerk geschmückt. Und auch ob in dem hinteren Giebelfeld dieses Tempels Statuen gewesen, wofür im vorderen die Vertiefungen, und zwar für sieben Figuren, auf dem oberen Gesims, ähnlich wie am Tempel in Aegina, sprechen, ist wenigstens noch nicht entschieden [16].

Je weniger wir uns die Statuen in den Tempelgiebeln allgemein vorzustellen haben, um so erfreulicher ist es dass

---

15) Bröndsted II S. 148 ff. Serradifalco Antich. d. Sicilia II p. 63.

16) Nach Stuart wurde angenommen, dass Spuren der Aufstellung und Befestigung nur auf der östlichen Seite sich finden, von Hirt Gesch. der Bauk. II S. 40 und A. Dagegen sagt Ross in seiner 1838 zu Athen gedruckten kleinen Schrift *τὸ Θησεῖον* p. 26: *Εἰς ἀμφοτέρους τοὺς ἀετοὺς ἦσαν ἀνὰ* 6 *ἢ* 7 *ἀγάλματα, ὧνπερ τὰ ἴχνη παρατηροῦνται ἀκόμη, καὶ ὄχι μόνον εἰς τὸν πρὸς ἀνατολὰς ἀετόν, καθὼς ἐσφαλμένως λέγει ὁ Βροενδστέδ* Voy. II p. 160 n. 7. Von unten sind Spuren der Aufstellung im westlichen Giebel nicht wahrzunehmen und ich bin nicht hinaufgestiegen; aber Prof. Ulrichs versicherte mir, dass er sich von diesen Spuren nicht habe überzeugen können. Die Wegnahme der Statuen die wenigstens vorn gewiss gestanden haben, ist ohne Zweifel durch den christlichen Gottesdienst im Theseion veranlasst worden, dem zu Ehren auch die Metopen zum Theil fast eben so sehr wie so viele des Parthenon Verstümmlungen erfahren haben.

von dieser Einrichtung so viel zu unserer Kenntniss, so viel selbst zu unsrer Anschauung gelangt ist. Und wunderbar ist das Glück zu nennen, dass wir in den Werken des Tempels in Aegina, des Parthenon und in den Copieen von einer Gruppe des Skopas oder Praxiteles eine Entwicklung von mehr als anderthalbhundertjähriger Dauer, gerade die aus dem merkwürdigsten Zeitraum der Kunst überblicken können. Nach Allem, was von Ausübung der Kunst vor Bupalos bekannt ist, lässt sich glauben, dass die Marmorbildnerei und mit ihr die Kunst überhaupt durch die Vereinigung der Bildhauerei mit der Baukunst und ganz vorzüglich durch die Giebelstatuen den grössten Aufschwung und ihre höhere und freiere Ausbildung gewonnen habe. Die Schule der Marmorarbeiter in Aegina gegen die Zeit des Kallon erscheint durch die gefundnen Statuen und die des Bupalos und Athenis in Chios aus Nachrichten in leuchtendem Glanze. Ueber die letztere haben wir nur die eine hochwichtige Stelle des Plinius, und diese lässt sogar die Möglichkeit eines Irrthums übrig, wenn wir Statuen auch des Giebelfeldes und nicht bloss der Akroterien annehmen. Doch durchaus unwahrscheinlich ist eben so sehr ein leeres, kahles Giebelfeld in Chios bei Statuen auf den drei Ecken in demselben Zeitalter welches die Giebelgruppen von Aegina mit ihren kleinen Akroterien entstehen sah, als dass Augustus gerade Akroterien, die als eine besondre untergeordnete Art von Verzierung nicht leicht eine so besondre Auszeichnung hinsichtlich der Kunst oder der Figuren an sich tragen konnten, nach Rom versetzt haben sollte [17]. Nach Praxiteles

17) Plin. XXXIV, 4, 2 Romae signa eorum sunt in Palatina aede Apollinis in fastigio et in omnibus fere quae Divus Augustus fecit. Unter dem ersten Eindruck der Entdeckung in Aegina, als es noch kühn scheinen konnte die bei Pausanias allgemein angenommenen Reliefe in Giebelfeldern für Statuen zu erklären, trug ich Scheu zugleich auch dem Bupalos solche Gruppen beizulegen Zeitsch. f. a. K. S. 204: „Ob die signa des Bupalus und Athenis von Chios um die 60. Olymp. deren ohne Zweifel verdienter Ruhm dahin ist, während

ist uns kein Beispiel einer Giebelgruppe mehr mit voller Sicherheit bekannt, weder aus der Zeit Alexanders und der Diadochen, die so viele grosse Tempel, namentlich in Ionien entstehen sah, noch in Rom. Im Giebelfelde des Pronaos des Pantheon sind Statuen nicht gewesen[18]. Man hat darin Relief angenommen, nicht bloss früher[19], sondern wegen der geringen Ausladung des Giebels auch in neuerer Zeit. Auch E. Platner, der sich bei einer besondern Gelegenheit oben befunden, glaubt in der Beschreibung Roms (III, 2 S. 348) wegen der vielen auch von unten wohl sichtbaren Löcher in der Hinterwand an darauf befestigte Reliefe, besonders auch weil dort Andreas Fulvius noch Reste von Platten aus einer aus Gold und Silber bestehenden Composition gesehen habe. Diese Platten lassen aber eher vermuthen dass das Tympanon durch diese kostbare Bedeckung und durch keine Art von Bildwerk verziert war und dass die

der gleich alte der Aeginetischen Schule jetzt von neuem aufblüht, so zwar dass er auch von jenen und mit ihnen von der Ionischen Schule ganz neue Vorstellungen erwecken muss, nicht auch Figuren im Giebelfelde, sondern vielmehr (nur drei) auf den Akroterien des Giebels, wie man es bisher verstanden, anzunehmen seyen, wird unentschieden bleiben müssen."

18) Plin. XXXVI, 4, 11. Agrippae Pantheum decoravit Diogenes Atheniensis: et Caryatides in columnis templi ejus probantur inter pauca operum: sicut in fastigio posita signa, sed propter altitudinem loci minus celebrata. Die Worte — quae unquam: Pantheon Jovi Ultori ab Agrippa factum XXXVI, 24, 1, sind nach dem Cod. Bamberg. zu vertauschen mit quae unquam vidit orbis, non et tectum diribitorii —? und hiernach fällt Hirts Vermuthung in der Abhdl. über das Pantheon in F. A. Wolfs Museum I S. 215, die er in seiner Geschichte der Bauk. II S. 283 als Thatsache anführt, dass der Sieg über die Giganten vorgestellt gewesen sey, von selbst weg. Den Irrthum hinsichtlich des Jupiter Ultor, welchen Canina Archit. Romana p. 81 noch befolgt, beseitigt nach dem Cod. Bamberg. auch Urlichs über das Pantheon in der Encyklop. von Ersch und Gruber S. 471.

19) Stieglitz Archäol. der Bauk. II S. 102 („Relief aus Erz"). Hirt a. a. O. Piranesi hat nach Hirt die Gigantomachie sogar in die Zeichnung aufgenommen.

Statuen des Diogenes (posita signa, die nach der Verbindung mit den Karyatiden als Marmorstatuen zu verstehen sind) nur in den Akroterien bestanden haben[20]). Denn, wie Platner selbst bemerkte, auf dem Giebel ist noch jetzt ein Postament vorhanden, welches Raum für eine Gruppe von zwei Figuren zeigt, während an den beiden Enden die Postamente für die Eckstatuen durch die Beschädigung des Giebels verschwunden sind. Dann aber fehlt es für ein Relief auf dem Tympanon an einem Zeugniss. In dem Giebel des von Vespasian hergestellten Capitolinschen Jupitertempels sieht man auf einer Grossbronze des königlichen Cabinets in Paris sieben symmetrisch componirte Figuren, welche Lenormant in seiner „neuen mythologischen Galerie" (p. 43) in vergrösserter Abbildung gibt und erklärt. Sehr gewagt scheint jedenfalls die hauptsächlich nur auf das Pantheon gegründete Vermuthung Cockerells, dass die Römer überhaupt den Gebrauch der Giebelgruppen gar nicht aufgenommen hätten[21]). Ausnahmsweise, wenn auch selten, möchte es

---

20) Auch Canina sagt p. 82 statue di Diogene situate sull' alto del frontispizio del portico. Eben so Urlichs S. 473.

21) Quarterly Journal of litter. science and the arts Vol. VI p. 330: The Romans do not appear to have adopted this practice from the Greeks; for we find no example of corresponding depth in the pediments of their temples, nor does any mention of them occur in their authors. In the Pantheon it is very easy to trace the cramps by which a basrelief, supposed to have been in bronze, was attached; but it could only have had a very low comparative relief; in other parts of Italy there are also some examples of this, and in Rome there are various ancient basreliefs of temples, representing their frontispieces, which support the same opinion. Nach Tempeln in Basreliefen ist kaum zu schliessen, da die selten Grund gehabt haben können grössere Tempel abzubilden. Ein Korinthischer Tetrastylos ist es z. B. vor welchem an einem der schönen grossen Reliefe vom Marcaurelsbogen im Capitol der Imperator einen Stier opfert: im Giebel ist eine symmetrische Composition von 15—18 Figuren in Relief. So sieht man in einer schönen Terracotta bei Campana einen Tetrastylos mit einem Giebelrelief und in Marmor mehrmahls kleinere Tempel, grosse, so viel ich mich erinnere, nie. An dem Tempel

doch geschehen seyn: das Beispiel des Apollotempels, „an welchem, im Giebel“ die Niobe mit ihren sterbenden Kindern aufgestellt war, ist nicht abzuweisen: eben so wenig das des ersten von Griechischen Künstlern verzierten Tempels, des Cerestempels am Circus, deren signa ex fastigiis dispersa. „Anhänglichkeit an ihre eignen Gebräuche, sagt Cockerell, Mangel an Geschicklichkeit oder die Schwierigkeit Statuen im rechten Verhältniss zu der unangenehm hohen Erhebung der Römischen Giebelfelder anzubringen mögen beigetragen haben eine Einrichtung zu verhindern oder zu unterbrechen, deren Vortheile die Römer übersehen zu haben scheinen“. Der Römische Brauch, so weit er nicht durch Griechen bestimmt worden ist, könnte nur der Etrurische seyn. Von dieser Seite her sind uns Giebelstatuen aus Thon auch nicht überliefert: aber wie viel kennen wir von ihren Tempelgiebelverzierungen? Die einzigen Basreliefe in zwei grossen Giebeln von Felsengräbern in Norchia sind aus späterer Zeit [22], und wären auch mehr Beispiele solcher Bildnereien bekannt, so müssten wir doch auch von den Grössenverhältnissen der Tempel und von der Tuscanischen Giebelconstruction im Verhältniss zu der Griechischen und der Römischen unterrichtet seyn um anzunehmen, dass die Etrurier in dieser Hinsicht von dem Korinthischen Gebrauch der Rundbilder in den Giebeln sich entschieden und gänzlich entfernt hätten [23].

Einfacher und ungesuchter, schöner und zu grösserem beiderseitigen Vortheil hat die Bildhauerei sich niemals einem Bauwerk gesellt oder mit irgend einer besondern Zwecken dienenden Fläche und Form überhaupt verbunden als zum Schmucke der Tempelgiebel. Man kann darüber im Allge-

---

der Venus und Roma von Hadrian war im Giebel die Geschichte des Romulus in Relief (R. Rochette Mon. inéd. I pl. 8).

22) Mon. d. Inst. I, 48, wo die Zeichnung unrichtig ist. Orioli in den Annali V p. 52. Gerhard Bullett. 1831 p. 84. Abeken Mittelitalien S. 257.

23) Gerhard Drei Vorles. S. 12.

meinen nicht kürzer und besser sich ausdrücken als Bröndsted (S. 158). „Die Beschaffenheit eines Dorischen Giebels, sagt er, mit seiner kräftigen, stark vortretenden Einfassung, die gleichsam einen breiten und tiefen Rahmen bildete, hatte sehr früh ein eben so feinfühlendes als lebhaftes und kunstreiches Volk auf den Gedanken gebracht, die bedeutenden Räume, welche die beiden erhabenen Dreiecke umschlossen, nicht unbenutzt zu lassen, sondern mit grossen Verzierungen die sich auf die Gottheit des Tempels, ihre Thaten, ihren dort örtlichen Cultus u. s. w. bezogen, auszufüllen; auch durch aufgesetzte Figuren (ἀκρωτήρια) den Rahmen selbst zu schmücken, und somit durch beide Arten von Verzierungen, innerhalb der Einfassung und über derselben, gleichsam der Stirne des geweiheten Gebäudes, einen bestimmten, sogleich erkennbaren Charakter, das Gepräge und das Wappen des inwohnenden Gottes aufzudrücken [24].“

Runde Figuren, in ein gemeinsames Thun oder Leiden verflochten, waren wir gewohnt als beschränkt auf eine sehr geringe Anzahl zu denken; denn viele gleichartige Figuren in vereinter Aufstellung verdienen nicht den Namen von Gruppen. Wie viel Berechnung und Erfindung auch die eingeschränkteste Gruppirung nach den verschiedenen durch die Gegenstände gestellten Bedingungen und zugleich nach allen von dem Schönheitssinn eingegebenen Vorschriften erfordere, ist denen bekannt die über die wenigen meisterhaften Gruppen tiefer nachgedacht und aus dem Vergleich mit den Mängeln und Anstössen, die andre darbieten, Belehrung geschöpft haben. In einem Theil der Giebelgruppen, besonders gerade in den wahrscheinlich am meisten von

24) Dass die für den Gott des Tempels bedeutendsten und bezeichnendsten Mythen gewählt wurden, ist natürlich und nach der sinnvollen Art der Griechen so nothwendig als die allgemeine Regel vorauszusetzen, dass Völkel, ein Mann von gesundem Urtheil, an Ausnahmen nur darum denken konnte, weil ihm die Beziehungen einiger Vorstellungen zu ihren Tempeln nicht klar waren, Tempel des Jupiter zu Ol. S. 65 f.

allen bewundernswerthen, in denen des Parthenon finden wir zwar die Mehrzahl der Figuren mehr als blosse Zuschauer wie als Theilnehmer des augenblicklichen Vorgangs; auf der Vorderseite Athene aus dem Haupte des Zeus im Augenblick geboren, diese beiden umgeben von den Göttern des Olymps und weiterhin auf beiden Seiten von denen Attikas; hinten Athene mit Poseidon in dem Augenblick, da ihr der Preis zugesprochen ist und die Götter nach ihren Bezügen zu beiden auf den beiden Seiten vertheilt und an sie angeschlossen; und ein Seitenstück hiervon gab die Geburt des Zeus am Heräon bei Argos ab. In den Giebeln des Delphischen Tempels war vermuthlich auch in den Hauptpersonen nur ihr Charakter und ihre Gegenwart dargestellt, im vordern nemlich Apollon zwischen Schwester und Mutter von den Musen, hinten Dionysos von den Thyiaden umgeben, beide Kreise vermuthlich ohne Handlung. Aber Versammlungen von Göttern sind nach deren poetischer Natur einer grösseren Manigfaltigkeit fähig, die auch bei ruhiger Erscheinung eine künstlichere Gruppirung des in sich abgeschlossenen Kreises thunlich macht: auch die elf Athlen des Herakles am Heraklestempel in Theben, die natürlich ganz vereinzelt standen, liessen bei der Wiederholung derselben Hauptfigur doch durch die Verschiedenheit der Kämpfe Bezüge und Verschlingungen der Linien wenigstens zu. Die meisten uns bekannten Giebelgruppen dagegen stellten einen Kampf in seinem entscheidenden Augenblick oder eine grosse Katastrophe dar, mit Ausnahme der Vorderseite von dem Zeustempel in Olympia, wo das Wettrennen des Pelops und Oenomaos in dem Augenblick der Spannung vor dem Beginn genommen war. Sonst waren an dem Tempel in Aegina unter dem Beistande der Athene, der Göttin des Tempels, die gleich Göttern verehrten Aeakiden im Heldenkampfe vor Troja, und zwar in einem in beiden Giebeln gleichen Brennpunkte der Schlachten dargestellt. Am Zeustempel in Olympia sah man vorn den Wagenwettkampf des Pelops und Oenomaos, im hintern Gie-

bei den Kampf der Lapithen und Kentauren in dem Augenblick dass die Braut des Pirithoos ergriffen war; an dem Heräon bei Argos, wo vorn die Geburt des Zeus war, hinten die Einnahme Ilions; dieselbe am Zeustempel in Agrigent hinten, vorn die Gigantomachie; an dem der Athene Alea in Tegea vorn die Jagd des Kalydonischen Ebers, hinten Telephos gegen Achilleus im Kampf in Mysien: an einem Apollotempel irgendwo der Untergang der Niobiden durch die Pfeile des Apollon und der Artemis, in seiner Mitte ergriffen, indem der Tod und das Sinken der Einen und Flucht, Schrecken, Staunen der Andern wie in einem grossen Accord die wunderbare Raschheit der göttlichen Rache darstellten. In allen diesen Vorstellungen, die Athlen des Herakles ausgenommen, obgleich es nicht von allen nachgewiesen werden kann, scheint es gemeinschaftlich und wesentlich zu seyn, dass sie eben so wie die kleineren Statuengruppen nur einen und denselben Moment ausdrückten. Hierdurch unterscheiden sie sich von einem Theil der grösseren Compositionen in Relief und Malerei, denen man daher den Namen der dramatischen vorbehalten könnte, welchen Schlegel den Giebelgruppen gibt. Durch diese Art von Einheit, durch die Beschränkung der ganzen Darstellung auf einen Augenblick, welchem von sechzehn, achtzehn, einundzwanzig, zweiundzwanzig oder mehr Figuren, die wir in verschiednen Giebeln antreffen, eine so gut wie die andre, jede nach ihrer Natur und ihren besondern Beziehungen angepasst werden musste, wurde das Mass der aufzubietenden Erfindung beträchtlich erhöht, zugleich aber auch die Grossartigkeit der Erscheinung vermehrt. Das Symbol oder Wapen des Gottes erhielt durch die Einfachheit einer einzigen so ausgedehnten Gesammterscheinung eine seinem weiten Raume und seiner Höhe angemessene Erhabenheit, welche das Erhabene in den einzelnen Gestalten mächtig unterstützte. Der vielstimmige manigfaltige Ausdruck gleichzeitig in den verschiedensten Theilnehmern war was in der Musik die Harmonie.

Quatremere de Quincy hatte den Satz aufgestellt und Millingen ihn gutgeheissen[25]), es sey nicht möglich gewesen in einer Linie von achtzig (vielmehr von vier und neunzig) Fuss Länge wie in den Giebeln des Parthenon Statuen auf demselben Plan aufzustellen, die alle mit dem im Mittelpunkt befindlichen Gegenstand in Bezug gestanden hätten: an den Seiten sey die Anwendung der Sculptur der Architektur untergeordnet, die Figuren ohne Bewegung noch einige wirkliche Theilnahme an der Handlung. Die Vergleichung anderer Giebelgruppen lehrt, dass dieser Satz nicht gegründet ist. Wenn Phidias diesen Anspruch an seine Compositionen nicht gemacht hat, so ist der Grund nicht zu suchen in der Schwierigkeit alle Figuren nach dem Mittelpunkt hinzurichten oder allen Göttern den Ausdruck der Theilnahme an dem Vorgang zu geben. Er muss es der Natur einiger der anwesenden Götter angemessener oder zur Vermehrung der Manigfaltigkeit im Ganzen dienlich erachtet haben wenn diese Götter unabhängiger und unbewegter von dem Eindruck der Erscheinung, nur nach ihrem eignen göttlichen Daseyn dargestellt wären. Nur die den Hauptpersonen unmittelbar nahen Götter sind mit in die Handlung gezogen: die andern aber, einzeln oder gruppirt, sind darum nicht „der Art gesetzt dass sie dem Hauptgegenstand fremd erscheinen", selbst wenn sie ihm den Rücken zuwendeten, wovon doch nur ein Beispiel anzuführen ist. Vielleicht folgte auch dieser Charakter der Giebelcompositionen des Phidias aus der Freiheit und der Lebensfülle eines Genius, welcher der Steifheit und starren Regelmässigkeit der früheren Kunst entschieden widerstrebte: und man wird um diese Eigenthümlichkeit richtig zu beurtheilen über die allgemeinen Gesetze und Eigenheiten der Giebelgruppe hinaus auch die Art vergleichen müssen wie derselbe Phidias in der grossen Procession des Frieses Cäremonie und freie Lebendigkeit, das Regelrechte und das Zufällige auf wunderbare

25) Annali d. I. archeol. IV p. 204 ss.

Art in Vereinigung und Gleichgewicht zu setzen verstanden hat.

Darstellungen dieser Art kannte seit der Zerstörung der Griechischen Tempel der besten Kunstzeiten die Welt nur im Relief so wie andre ähnliche in Gemälden. In Statuen ausgeführt in einer hierfür angemessenen Grösse und Erhöhung über den Boden sind sie weit das Grossartigste gewesen, was die Kunst in zusammengesetzter Darstellung jemals ersonnen und ausgeführt hat, über alles Andre in dieser Art ungefähr eben so viel erhaben als über alle andern einzelnen Figuren die Goldelfenbeinkolosse eines Phidias und Polyklet. Die runden vollen Figuren wirkten nicht bloss lebendiger als flach oder halb erhobene, weil sie von mehreren Seiten zugleich und von verschiedenen Standpunkten aus verschieden gesehn werden konnten, sondern auch kräftiger und eindringlicher durch das grössere Spiel der vollen Beleuchtung, welche das Täuschende im Eindruck vermehrt, und durch die Schatten, die sie auf einander und in den Grund zurückwarfen. Freilich wurde für die meisten Figuren die Schwierigkeit vermehrt sie nicht bloss allen verschiedenen Gesichtspunkten, da viele einzelne Statuen nur unter gewissen Profilen gesehn zu werden bestimmt sind, anzupassen, sondern auch unter sich je nach ihrer Composition verträglich und zu gegenseitigem Vortheil zu verbinden. Jede veränderte Richtung des Blicks brachte neue Verbindungen von Linien und von Schatten hervor, die selbst wieder mit den Stunden des Tages wechselten.

Dazu kam noch die durch den Rahmen gegebene Bedingtheit eines grossen Theils der Figuren. Doch dieser Rahmen führte zugleich die grössten Vortheile herbei, den der Abschliessung der Gruppe im weiten offenen Luftraum, in den sie durch mächtige schöne Säulen wie durch ein hohes Postament emporgetragen wurde, und den der pyramidalischen Anordnung. Diese erschien hier ohne den Schein der Künstlichkeit und Absicht als eine nothwendige und durch die Vortheile, die in ihr liegen, wurden die Be-

schränkungen, welche die architektonische Form auferlegte, weit überwogen. Der Hauptperson die Mitte anzuweisen ist der bildlichen Darstellung natürlich: die Mitte des auszufüllenden Giebels ragt so viel hervor dass durch sie die Berechtigung, die Hauptperson zu vergrössern und dadurch die Bedeutung der ganzen Vorstellung mehr zu veranschaulichen, gegeben war. Wenn die schon im Homerischen Schild des Achilles vorkommende Convenienz der alten Kunst überhaupt, dass sie untergeordnete Personen verkleinert, durch die kleinere Figur sie mehr andeutet als ausdrückt und hierdurch die Verhältnisse selbst deutet, den mehr von der empirischen Wahrheit beherrschten als in die Gedanken eingehenden Betrachtern der Bildwerke gewöhnlich fremdartig bleibt, so hat wohl auch der modernste Geschmack nie Anstoss genommen an der hervorragenden Stellung der Athene in den Gruppen von Aegina, des Zeus als Vaters der Athene und der Athene und des Poseidon, über welche der Spruch erfolgt ist, am Parthenon, des Apollon, des Dionysos am Delphischen Tempel, des Zeus bei dem Rennwettkampf in Olympia oder in der Gigantomachie in Agrigent. Eben so wird man sich leicht vertragen mit Sterblichen unter der Spitze des Dreiecks von hervorragender Grösse, wodurch von beiden Seiten her der Blick über die durch Stellung und Grösse niedrigeren Personen auf sie als die ersten der Blick immer wieder zurückgerufen wurde, wie Niobe, Pirithoos, Atalante als Siegerin über den Eber, Achilleus und Telephos und in dem Entscheidungskampf in Ilion einer der Zerstörungshelden, je nachdem die Iliupersis gefasst wurde. Auf einen Unterschied in Ansehung der Abgewogenheit aller einzelnen Theile der Gruppen gegen einander, der wohl häufiger statt gehabt haben mag, machen uns die von Olympia aufmerksam, welche in dieser Hinsicht denen von Aegina ungleich näher stehen als die beiden am Parthenon und die der Niobiden.

Durch die hervorragende Grösse der Mittelfigur wurde zugleich, da hierdurch die Beziehung der Seitenfiguren auf

sie sich ankündigte, eine gleichmässige Abhängigkeit dieser von ihr eingeleitet oder vorgeschrieben, die sich dann in den abnehmenden Höhenmassen durch den gleichmässigen Schnitt der Flügel wie von selbst fortbildete. Ohne dass die Dimensionen der übrigen Personen unter sich unterschieden wurden, weiter als das Alter oder das Geschlecht sie unterschied, gaben die verschiedenen Stellungen im Stehn, höheren oder tieferen Sitzen, durch Bücken, Knieen, Liegen das Mittel, die aus irgend einem Grunde die Hauptperson oder die Handlung näher angehenden ihnen nach Verhältniss ihrer Wichtigkeit näher zu rücken und auch dadurch die Bedeutung des Ganzen klarer hervorzuheben. Das Gesetz der Symmetrie würde, wie es scheint, sich aus der Bildnerei in diesem Rahmen entwickelt haben auch wenn sie nicht an einem Tempel dem den ganzen Bau beherrschenden Gesetz der Regelmässigkeit und Symmetrie sich zu unterwerfen von Anfang an veranlasst gewesen wäre. Von dem Gegenstand hieng es ab, ob durch Wechsel und Gegensätze männlicher und weiblicher, mehr oder weniger nackter und mit reichem Gewandschmuck ausgestatteter Figuren, durch Contrast der Stellungen, durch schöne Thiergestalten, durch Felsen, Wagen oder andere Nebendinge mit dem Regelmässigen Manigfaltigkeit sich mehr oder weniger verbinden und durchdringen konnte. Die Neigung zur symmetrischen Anordnung zeigt sich früh auch in andern Arten des Bildwerks und ist tief in der allgemeinen Natur der idealen Kunst und in der besondern des Griechischen Geistes begründet. Denn in der Grösse und der Ordnung ist die Schönheit, wie Aristoteles in der Poetik sagt. Doch möchten die Giebelgruppen, durch die vielleicht auch die Convenienz des vergrösserten Masstabes der Hauptfigur sich befestigt hat, Einfluss in weiterem Kreis auf die besondre Weise symmetrischer Bildungen und Anordnungen gewonnen haben, so dass wir ohne sie weder die schönen Compositionen wie in dem Denkmal des Lysikrates, in der Entführung der Töchter des Leukippos durch die Dioskuren, eines Amazonenkampfs und andrer

an bekannten Sarkophagen sehen würden, noch auch manche die steif und geistlos erscheinen [26]). Auch Friese von überschaulicherer Ausdehnung, wie an den schmalen Tempelseiten, liessen einen beherrschenden Mittelpunkt zu, wenn sie ihn nicht erfoderten; die von den Vorderseiten des Parthenon, des Theseion, des Tempelchens der Nike Apteros sind die bedeutendsten Beispiele; aber es trat durch sie das Gesetz der Abwägung weniger in seiner Kraft und seiner überzeugenden Nothwendigkeit oder seiner ganzen Annehmlichkeit hervor.

Ein Punkt ist, worüber ich der Meinung Einiger deren, die zuerst über diese Gegenstände geschrieben haben, am wenigsten seyn kann. Bröndsted behauptete, dass die Giebelsculpturen der grösseren Tempel „immer polychrom d. h. mehr oder weniger farbig angestrichen und gemalt" gewesen seyen (S. 164). Auch Cockerell spricht allgemein indem er sich auf die Sculpturen von Aegina und vom Parthenon bezieht, ohne jedoch in Betreff des letzteren Giebelstatuen ausdrücklich zu nennen und einzubegreifen [27]). Eben so meldet Bröndsted ohne irgend eine Unterscheidung oder nähere Angabe von „manchen Spuren von Farbe an den auch mit metallnen Verzierungen reichlich versehenen Bildwerken des Parthenons selbst". Es ist wunderbar zu welchen Uebertreibungen die Ueberraschung und Freude, an architektonischen Ornamenten und auch an Statuen Spuren von Farben zu finden, die Entdecker selbst und manche besondre

26) Zoega Bassir. tav. 55.

27) Brit. Mus. VI p. 26. Nor can it be doubted that colour was introduced; the marbles of Aegina exhibit abundant proofs of the practice of painting both in the statues and the architecture around them, several members of which were enriched with painted ornaments, in gold, vermilion and blue. In the temple of Aegina the tympanum was painted light blue. Many of fragments of it were discovered in the ruins. Indication of colour in the marbles of the Parthenon are apparent in several portions both of the sculpture and architecture.

Verehrer des Neuen, das sie auszurufen Gelegenheit finden, fortgerissen hat. Dass an den Statuen vom Parthenon, es sey an den im westlichen Giebel liegen gebliebenen Fragmenten und einigen andern in Athen aufbewahrten, die vom Parthenon herzurühren scheinen, oder an denen in London eine Spur von Farbe sey gefunden, behauptet oder nur gesucht worden, ist mir nicht bekannt. Da die feinsten enkaustisch gemalten Verzierungen an Baustücken, selbst an denen die aus dem Schutt, der bei dem Bau des Parthenon begraben worden war, hervorgezogen wurden, oder an Stelen und andern Ueberresten noch nach den Umrissen und selbst nach dem Unterschiede der Farben kenntlich sind, so dürfte von den Farben auch an kolossalen Statuen, hätten sie welche an sich getragen, nicht jede Spur gänzlich erloschen seyn. Aber an den Statuen von Aegina hatte man Spuren wahrgenommen; nur auf diese gründet sich die inhaltschwere Behauptung. Und doch ist zwischen dem Geist und Geschmack, die aus den Gruppen von Aegina sprechen, und den in dem freien, reichen und hochgebildeten Geiste des Phidias entsprungenen Werken vom Parthenon nebst allen nach ihm entstandenen ein grosser Abstand, je länger man ihn nachdenkend ausmisst um so grösser. Und was war an den Statuen von Aegina gefärbt? Wagners Angaben hierüber verrathen grosse Genauigkeit und Sorgfalt [28]). Nirgends eine Spur von Farbe an den nackten Theilen, an den Harnischen, an den Haaren; aber roth alle Helmbüsche, himmelblau nach einigen Spuren die Helme, roth inwendig die Schilde, blau auswendig, doch nicht über die ganze Oberfläche, farbig auch die beiden vorhandnen Köcher, die Augen und die Lippen durch Farbe bezeichnet, an den weiblichen Figuren die Sohlen roth und roth auch die Plinthen

---

28) In seinem Bericht über die Aeginetischen Bildwerke S. 208 ff. Auch Cockerell bezeugt Quarterly Journ. of science VI p. 340 s. allgemeiner die Thatsache, die was die Statuen betrifft dem, der sie gegenwärtig betrachtet, im Einzelnen zweifelhafter erscheinen könnte.

aller Figuren. Nun aber hat man was Helm, Waffen, Zügel und andre Nebendinge an den Figuren vom Parthenon betrifft, die Vermuthung dass sie von vergoldetem Metall waren. Hierdurch wird den grellen Farben gerade das Feld entzogen, das ihnen noch zuerst zuzukommen schien, wiewohl hier die Nebendinge so sparsam angebracht gewesen zu seyn scheinen, dass sie inmitten der nackten oder einfach und gleichmässig bekleideten Figuren auch in Metall nur einige wenige der Hauptpersonen, wie z. B. die Athene das Gorgoneion und die Schlangen der Aegis, der eherne Helm, von dessen Befestigung an dem Bruchstück des Kopfs in London ebenfalls noch Spuren kenntlich seyn sollen, auszeichnen konnten, wie um schon von weitem auf sie die Aufmerksamkeit zu lenken. So sehr aber herrscht hier die reine Form des menschlichen Körpers vor, dass sogar Beschuhung nicht einmal bei den Göttinnen zugelassen ist. Die Töchter der Niobe haben Sandalen, die Söhne in den Statuen nackte Füsse. Offenbar hat also die Kunst in ihrer Fortbildung die kleine in Farben gegebene Nachhülfe des Ausdrucks als eine dem höheren Styl und der in die reine Form gelegten Würde nicht angemessene Nebensache abgestreift und nicht in einer entstellenden Buntheit eine Illusion gesucht, die durch den Charakter der Gestalten, Stellungen, Geberden, durch den Gesichtsausdruck zu erreichen die höhere Aufgabe selbständiger, idealer, erhabener Bildkunst war. Einige Aussendinge wie etwa Schild, Lanze, Zügel aus Metall liessen sich in eine übrigens auf ihr Element, den Marmor, und die Form beschränkte Darstellung von so erhabenem Umfang und Gehalt eher aufnehmen als grelles Roth oder mattes Blau als nichtssagende Verzierung an Werken beibehalten, die dem Geschmack der Zierrathen in ihrer hohen Einfalt so gänzlich fremd erscheinen. Den Sinn der südlichen Völker für lebhafte Farben im gemeinen Leben sollte man nicht übertragen auf die Regionen vollendeter Bildhauerei, wo das ideale in der Auffassung und in den Weisen und Mitteln der Darstellung eine so grosse und so sichere Herrschaft ausübt.

Die Giebelgruppen des Pallastempels auf Aegina *).

Taf. I.

J. M. Wagners Bericht über die Aeginetischen Bildwerke, mit kunstgeschichtlichen Anmerkungen von F. W. J. Schelling 1817.

Der Berichterstatter, welcher als Maler vorzüglich durch ein im Jahr 1808 in Rom vollendetes Gemälde, die Achäer vor Troja im Rath vorstellend, sich Beifall erworben hatte und zur Bildhauerei übergegangen ist, zeigt sich hier durch eine vollkommen genaue, fassliche, vielseitige Beschreibung und Beurtheilung höchst eigenthümlicher Kunstwerke von einer Seite, von welcher Künstler seltner sich auszuzeichnen pflegen: den berühmten Herausgeber aber lernen wir durch die Untersuchungen über Styl und Zeitalter dieser Werke und über die Kunst und die Künstler von Aegina überhaupt als einen der wenigen Eingeweihten der Kunstgeschichte kennen, dessen mit Lessingischer Gründlichkeit und Klarheit aufgefasste Bemerkungen, auch wo sie nicht überzeugen, dennoch belehren sowohl als unterhalten. Auch sind manche derselben seither schon theils benutzt, theils widerlegt und bestritten worden. Indessen berechtigen uns doch die noch streitigen Schwierigkeiten und Räthsel, welche selbst durch die von jenem kleinen Eiland ausgegangenen Erweiterungen und Berichtigungen der Kunstgeschichte neu erzeugt worden sind, auf dasselbe zurückzukommen, um vielleicht, wenn in Abwesenheit von den Werken selbst die Untersuchung

*) Götting. G. Anz. 1818 St. 115.

auch nicht in einer einzigen Hinsicht zur Entscheidung gebracht werden mag, doch die Aufmerksamkeit auf einen oder den andern Punkt zu lenken, der nicht übersehen werden darf. Mehrere seither öffentlich ausgesprochene Meinungen haben im Ganzen sich gegen das Urtheil Wagners und Schellings erklärt. Danach wäre es kurz und gut abzuthun und als ausgemacht anzusehen, dass die Aeginischen Bildsäulen erst nach der Schlacht von Platäa, wenn nicht gar erst in der Blüthezeit des Phidias ausgeführt seyen. Rec. dagegen, so viel er nach dem was bis jetzt vorliegt zu urtheilen vermag, tritt was das Zeitalter betrifft entschieden der früheren Ansicht bei, und zwar so wie sie durch Schelling bestimmt wird, dass diese Werke zwar nicht vor Dipönos und Skyllis um Ol. 50, wohl aber eher eine gute als eine sehr geringe Zeit vor den Persischen Kriegen entstanden seyn mögen. Zehn Olympiaden später als die eben genannten Künstler, die ersten berühmten und grossen Marmorbildner, blühte die Schule des Bupalos. Dieser, auch als Baumeister berühmt, hatte vermuthlich für die von ihm erbauten Tempel die Bildsäulen gemacht, womit Augustus, nachdem die Römer dieselben vor andern wegzuführen gewürdigt hatten, nach ihrer ursprünglichen Bestimmung, die Giebel fast aller von ihm aufgeführten Tempel zu schmücken beliebte. Es scheint überhaupt die Marmorbildnerei durch die zunehmende Baukunst hervorgerufen und entwickelt worden zu seyn, die freie Entwickelung aber, die sie bei dieser Ausbreitung und bei der Bestimmung als Verzierung in diesem Umfang erhalten, andre mitwirkende Ursachen nicht ausgeschlossen, almälig der gesammten, von einer gottesdienstlichen Regel noch zum grossen Theil abhängigen Bildnerei mitgetheilt zu haben. Daher hätte eigentlich die genauste Untersuchung des Tempels, über welchen wir von den Reisenden selbst bald nähere Aufklärungen zu erhalten hoffen, von der der Bildsäulen nicht getrennt werden sollen. Die theilweisen Erklärungsversuche, denen der Herausgeber überhaupt mit Recht sich widersetzt (S. 10), sind auch auf

diesem Felde trüglich. Im 2. Bd. der Ionian Antiqu. ist der Tempel auf Aegina dem grossen zu Pästum (aus dem 6. Jahrhundert) sehr ähnlich befunden worden, wogegen Stieglitz nicht viel Triftiges eingewendet hat. Dass der Tempel in Aegina vorzüglich schön sey, ist von Schelling berührt. Aber ist wohl überhaupt das Alter der grossen Schönheit in der Baukunst schon hinlänglich untersucht worden? Fällt es nicht in die Zeit der Kunst, über welche bis jetzt die Meinungen so verschieden sind, dass man gegenseitig sich kaum verstehen und begreifen mag? Dass dieser Tempel schicklich habe gebaut werden können von der Platäischen Beute ist nicht zu läugnen: dass aber die, welche vor dem Perserkrieg mehr Schiffe hatten als Athen und welche gegen die Mitte des sechsten Jahrhunderts in Aegypten, wie ausser ihnen nur noch Samos und Milet, einen eignen Tempel für ihren Zeus errichteten, auch jenen in der Heimath auszuführen schon damals die Mittel hatten, ist nicht minder glaublich; es ist sogar unwahrscheinlich, dass Aegina hinter Samos, Ephesos, Delos, Delphi, Athen lange zurückgeblieben seyn sollte einen Haupttempel nach der neueren Art zu errichten, so dass wir zu der Annahme genöthigt wären, es hätte um den jetzt stehenden von der Persischen Beute zu erbauen eins der ansehnlichsten Gebäude der Zeit niedergerissen werden müssen. Ausserdem waren die Triumphdenkmäler und Heiligthümer sehr verschiedener Art, und für den Platäischen Sieg wurde in Delphi z. B. gemeinschaftlich von den Hellenen nur ein goldner Dreifuss aufgestellt. Ein andrer Grund, von der Kleidung des feindlichen Bogenschützen hergenommen, fällt ganz weg. Persisch ist diese freilich; aber darum ist nicht er ein Perser, indem bekanntlich Persische Tracht wie auch Phrygische gewöhnlich in der Kunst nicht ein bestimmtes Volk bedeutet, sondern Morgenländer, Barbaren überhaupt; und die Tracht namentlich jenes Bogenschützen ist genau die, welche auch den Amazonen gegeben wird, so sehr dass man nach der durch Hirt bekannt gemachten kleinen Zeichnung in dieser Figur eine

Amazone erblicken müsste, wenn man nicht den Bau der Brust als ein Versehen des Zeichners betrachten wollte. Zum Beweis dienen die Vasen bei d'Hancarville 4, 50, Tischbein 3, 26, Millingen 37, Millin 1, 10. 2, 25 und vorzüglich 19, welches letzte Gemälde auch darin etwas Auffallendes hat, dass unter so vielen Kämpfern nur eine einzige Amazone erscheint: und diese ist genau so wie unser Schütz gekleidet und gerüstet. Ueber den Gegenstand, der vorgestellt seyn könnte, sind wir indessen hierdurch nicht klüger. Nächst jener räthselhaften Figur ist die wichtigste zur Entzifferung die einzige weibliche, welche der Handlung in beiden Giebelfeldern angehörte *). Denn dass sie auf dem einen nicht gefehlt habe, wäre an sich mit Wahrscheinlichkeit anzunehmen gewesen, weil beide Gruppen sich durchgängig wiederholen, und also eine einzige durch ihre Einzelheit auffallende Figur nicht ohne Sonderbarkeit weggelassen werden konnte: es ist aber auch gewiss, weil der unbefangne Berichterstatter ein Bruchstück einer solchen Figur nachweist. Die Stellungen und die Anordnung sämmtlicher Figuren sind übrigens so, dass wir eine zusammengesetzte und fortschreitende Handlung nicht vermuthen, sondern entweder etwas höchst allgemein Gehaltenes, gleichsam ein Sinnbild von Kampf und Schlacht, oder aber eine höchst bestimmte und beschränkte Handlung, worin die weibliche Figur eine Hauptperson, die Mehrzahl aber ohne persönliche Bedeutung seyn würde. Schon durch die Wiederholung jeder Stellung in der feindlichen Reihe wird Alles, was für besondern Ausdruck einer That oder einer Person gehalten werden könnte, aufgehoben. An die Darstellung einer nicht mythischen, sondern wirklichen und neueren Schlacht als Denkmal derselben kann nach Erscheinung der Zeichnung Niemand mehr denken **). Ueberhaupt wird schwerlich ein einziges Beispiel sich finden, weder in Schriften

*) Diess hängt davon ab, ob sie wirklich zu den übrigen gehörte, was im Nachtrag in Abrede gestellt wird.

**) Bezieht sich auf Müllers Aeginetica.

noch unter den Ueberresten Griechischer Kunst, dass in erhobner Arbeit, den Kasten des Kypselos ausgenommen, oder in einer Statuengruppe eine Schlacht vorgestellt worden wäre, während Gemälde von Schlachten von Anfang an und sehr häufig genannt werden, und an die Malerei im Grossen schliessen sich auch in dieser Hinsicht die Vasengemälde an. Der herrliche Kunstverstand der Athener, welchen nach unsrer Ansicht von dem Alter der Aeginischen Bildwerke diess beigelegt werden muss, zeigt sich recht im Grossen darin, dass sie die neuen Triumphe durch eine patriotisch-dichterische Behandlung ihrer alten Heldenfabel, durch eine Erweiterung und Erhebung der Theseussage und der Amazonenfabel, welche Erweiterung man bei Verfolgung des von ihnen genommenen Gangs gar wohl inne wird, gefeiert haben. Ein Haufen eigentlicher Bildnisse in Standbildern zu Fuss und zu Pferd, wovon schon Onatas ein Beispiel giebt, auch die Lakedämonier durch Aufstellung der feindlichen Bildnisse (Pausan. 3, 11, 3), und wie nachher Alexander und Attalus ausführen liessen, ist nicht mehr als eine einzele Siegerstatue mit einer Schlachtvorstellung zu verwechseln. Daher hätte Visconti die Bildsäulen, welche auch in Athen Attalus zum Denkmal verschiedner Schlachten setzen liess (Paus. 1, 25, 2) so wenig als ein Gemälde des Mikon zur Erklärung von einem Fries aus der Zeit des Perikles gebrauchen sollen, in Ansehung dessen wir übrigens seine ausdrückliche Versicherung nicht bezweifeln wollen, dass neben Amazonen Männer in gleicher Tracht vorkommen, so räthselhaft diess auch ist.

In so weit also als Bauart und Inhalt der Statuenvereine zur Festsetzung der Zeit Anleitung geben könnten uns bescheidend im Dunkeln zu tappen, sind wir lediglich auf den bildhauerischen Styl hingewiesen, der dagegen desto bestimmter die Merkmale eines früheren Ursprungs dieser Werke zu enthalten scheint. Am meisten freilich liegt diess in der anerkanntermassen durch eine altväterliche Vorschrift noch streng beherrschten Bildung der Gesichtszüge, der Haare

und der Gewänder, die in einem solchen Abstand von der Kunst des Phidias erscheinen, dass, ohne ganz besondre Gegengründe zu berücksichtigen, ein so geübter Kunstkenner als Hr. Wagner sehr verzeihlich auf ein übertrieben hohes Alterthum schliessen durfte. Nicht viel weniger Gewicht indessen ist auf die strenge Ebenmässigkeit der Figuren zu legen, welche sie der Baukunst, fast wie blosse Verzierungen oder unmittelbare Baustücke unterordnet, so dass gegen dieses Abgemessene das Geschichtliche und Charakteristische so sehr zurücksteht, die Stellungen der Figuren so sehr bedingt erscheinen, dass die Bedeutung in der That gleichgültiger wird. Nur nach diesem Gesichtspunkt konnte man auch dabei stehen bleiben, beinahe dieselbe Gruppe an der Vorderseite und an der hinteren, nicht viel anders als alle Theile der Architektur selbst zu wiederholen. Damit verglichen haben die Compositionen am Parthenon, wo die Freiheit des Bildhauers sich mit dem Zweck des Baumeisters vertragen lernte, eine eben so abstechende freie Grossartigkeit und hohe Grazie als Stellungen und Gewänder des Phidias das Höchste, wenn nicht enthalten und erschöpfen, doch vorzeichnen, was je die Kunst hervorgebracht hat. Auf bemerkenswerthe Weise finden wir in der Albanischen Pallas, welche Meyer zu Winckelm. 5, 526 allzuhoch hinaufrückt, den Styl des Gewandes schon geneuert, während das Gesicht mit den Aeginischen Werken wohl ziemlich genau übereinkommen wird. Die nackten Theile endlich, obwohl allgemein bewundert, scheinen doch von der Zeichnung in der Zeit des Perikles um nicht wenige Stufen verschieden zu seyn; sonst würde Wagner, der eine einzele Figur dieser Zeit würdig nennt, diese Werke nicht im Ganzen mit Rücksicht auch auf das Nackte zu den frühesten des sogenannten Hetrurischen oder hieratischen oder altgriechischen Styls zählen (S. 154. 87 vergl. 142), indem er bemerkt (S. 88), dass das Nackte an denselben vielleicht von dem der altgriechischen überhaupt sich gewissermassen unterscheide, dass es an diesen selten mit einer solchen Natur und Wahrheit

gearbeitet sey. Auch die, welche über die Vollkommenheit der Behandlung des Nackten am günstigsten urtheilen, finden es wenigstens theilweise nicht von Zwang und Härte frei: und natürlich können wir doch weniger davon sprechen, wie weit es vor Phidias die Kunst noch nicht gebracht habe, als wie weit nach und zu seiner Zeit sie in Freiheit und Geschmack nicht mehr zurückgewesen seyn könne. Es ist zu beklagen, dass nicht eine strenge Vergleichung mit den Friesen vom Parthenon, noch mehr aber mit den Rundbildern der Elginschen Sammlung, an denen die Naturnachahmung gleichfalls so grosses Erstaunen erregt hat, eigends hat angestellt werden können. Von da müsste man zu den Friesen des Theseustempels übergehn, der, obwohl nach nicht ganz sichrer Rechnung, über zwanzig Jahre früher als das Parthenon gesetzt wird. Aber, entgegnet man, die Kunst hängt nicht durch einen einzelen Faden zusammen, sondern die Einwohner von Aegina als Dorer — denn dass sie früher Achäer als Dorer waren, macht für den Styl der Kunst keinen Unterschied — konnten noch das Alte festhalten, als Athenische Kunst schon den freiesten Flug nahm. Sind doch manche gleich so weit gegangen, den neuen Namen Aeginetische Kunst auf den ganzen altgriechischen Styl, wovon noch Ueberreste zu vielen Hunderten zu zählen sind, aus allen Gegenden entweder wirklich oder dem Ursprung nach herrührend, überzutragen, wobei diese Aeginäer sehr bedauernswerth erscheinen, dass, nachdem von ihnen die ganze Griechische Welt die Form ihrer heiligen Bildwerke angenommen hatte, sie plötzlich voranzugehn aufhören und vielmehr so sehr zurückbleiben. Dass am Alterthümlichen zu halten, zum Dorischen Wesen gehöre, kann man gern zugeben, ohne eine so weit gehende willkürliche Absonderung in Sachen der Kunst für wahrscheinlich zu halten. Statt aller tiefer liegenden Gründe gegen eine solche Ansicht bedarf es nur offenbare Thatsachen vor Augen zu halten. Wenn der Aeginer Anaxagoras gewählt wird, den aus der Platäischen Beute von den Hellenen zusammen in

Olympia zu weihenden Zeus zu verfertigen (Paus. 5, 23, 2), so kann unmöglich die damalige Aeginische Kunst von der Attischen in ihren Grundsätzen so sehr verschieden gewesen seyn als wir sie in den fraglichen Marmorwerken finden. Noch weniger kann ein solcher Abstand zwischen Onatas, den zuerst Schelling in sein volles Licht gestellt hat, und Phidias gedacht werden. Wie dieser den Olympischen Zeus frei von geheiligter Beschränkung, mit Berufung auf Homer, aus der dichterischen Anschauung aufbaut, so giebt Onatas den Phigaliern, die von einem zu seiner Zeit so berühmten als später mit seiner unterdrückten Heimath zugleich in der Geschichte verwahrlosten Meister um jeden Preis ihr Hauptbild ausgeführt haben wollten, eine Demeter grossentheils aus freier Schöpfung, entschuldigt oder geweiht in den Augen des Volks durch das Vorgeben von Traumgesichten. Pausanias, der in seinem Vaterland in Pergamos einen grossen Apollon von ihm aus Erz gesehn hatte, eines der höchsten Wunder der Kunst (unter allen), reiste der Demeter wegen nach Phigalia und sagt ausdrücklich, er setze diesen Künstler keinem der von Dädalos und der Attischen Werkstätte Ausgegangenen nach. Hierunter versteht er ganz allein den Phidias und seines Gleichen und weist uns zugleich darauf hin, wie die Athenischen Bildhauer im Wettstreit mit den Aeginern sich auf ihren mythischen Zunftvater nicht wenig einbildeten, wie ihn denn auch Sokrates wiederholt seinen Ahnherrn nennt. Vollkommen deutlich wird diess aus den Bemerkungen bei Pausanias 7, 4, 4, dass Smilis, der Aeginische Dädalus, nur nach Elea und Samos gekommen sey, während der Attische die Kunst in alle Welt getragen habe. Pausanias, der diess zugiebt, und namentlich den Ruhm der Kreter in Holzbildern von dem Besuch des Attischen Dädalos ableitet, ist um so glaubwürdiger wenn er die Aeginischen Werke selbst unbestochen durch die Grösse des Attischen Ruhms und unbefangen beurtheilt; und nach seinem Urtheil müssen die sämmtlichen Werke des Onatas, als eines zweiten Phidias, denen des eigentlichen Phidias eben so nah ge-

standen haben als den Aeginischen Marmorwerken fern in allem demjenigen was diese von den Arbeiten des Parthenon trennt. Sehr einleuchtend ist daher die von Schelling weiter ausgeführte Bemerkung, wie die neu entdeckten Werke als Mittelglied zwischen den früheren lebloseren, abstractern, und denen des Perikleischen Zeitalters auf die lehrreichste Weise den Durchgang zeigen, den auch hier die Kunst durch die fleissigste und treuste zur geistigeren und höheren Art der Nachahmung, die das Idealische genannt wird, genommen habe. Nur knüpft er daran die Behauptung, welcher man nicht so leicht beistimmen kann, dass diese Strenge der Naturnachahmung ganz eigentlich das Dorische in der Bildhauerei ausmache. Ohne zu fragen, ob diese reichen Handelsleute von Aegina das Dorische Wesen vorzugsweise in ihrer Kunst ausgeprägt, ob sie nicht im Verkehr mit Samos und Milet von den Ionischen Künstlern, die ihren Genossen im Mutterland bald vorgeeilt zu seyn scheinen, angenommen haben möchten, müssen wir für die ganze Annahme, dass die bildende Kunst nach den Orten und Stämmen fast so wesentlich wie nach den Zeitaltern verschieden gewesen sey, strengern Beweis fodern. Die Baukunst und die Musik sprechen für diese Vermuthung nicht sehr; theils weil in denselben mit der Sache auch die Namen, Dorisch, Ionisch, wirklich gegeben sind, während die alten Schriftsteller, die über die bildenden Künste bei einer ohne die Sache selbst meist unverständlichen Kürze sehr inhaltreich, und bei aller Lückenhaftigkeit, wie es scheint, doch im Ganzen ziemlich vollständig sind, nichts der Art die bildende Kunst im Allgemeinen betreffend von fern berühren; und theils, was die Baukunst insbesondre angeht, weil diese der That nach zu der in Frage stehenden Zeit nur eine ist, wenigstens in Aegina und in Attika durchaus gleich, und eben so gut Griechisch als Dorisch zu nennen. Die Bilder aber in den Giebelfeldern gehören einigermassen zu dieser Baukunst, und es wäre seltsam, wenn eben so viel Entgegensetzung im Geist und Grundsatz dieser Bilder als Uebereinstimmung in

der nicht minder durchdachten und durchgebildeten Baukunst beobachtet worden wäre. Ueberhaupt ist ohne ganz besondere Gegenwirkung immer zu erwarten, dass bei allem Widerspruch unter den Stämmen eines Volks die Erweiterungen friedlicher Künste, in welchen Geist und Gemüth in höherer Freiheit walten, sich schnell von einem zum andern verbreiten und dass selbst die Verbesserung oder Erfindung von Werkzeugen und Mitteln, oder von Fertigkeiten und Vortheilen in der Behandlung selten lang als Geheimniss in einer Schule eingeschlossen bleiben können. Eine ganze Kunstart, wie bei den Griechen die Hauptarten der Dichtkunst, oder ein Kunststyl können nach dem Stamm, in dessen Mitte, unter dessen Herrschaft sie emporgekommen sind, benannt werden; aber nicht leicht mögen bei gleicher Sprache, Religion, Verfassung, bei gemeinschaftlichen Festen und Spielen, unter beständiger freundlicher und feindlicher Berührung der Menschen unter einander, diese Arten und Style sich in sich selbst so sehr spalten und getrennt erhalten, dass der Stammescharakter auffallend durchblickte durch das Wesentliche der Art oder des Zeitstyls überhaupt, noch viel weniger dass er es je überwöge; zumal diejenigen Künste, in welchen weniger als in Musik und lyrischer Poesie Charakter und Leidenschaft unmittelbar oder in sehr bestimmten Zügen ausgedrückt werden. Wie wenig z. B. folgt aus dem anfänglichen Unterschied der Ionischen Säule, wenn wir ihr auch nach einer einzigen Stelle ein hohes Alter beilegen, für Geschmack und Sinnesart! Und wie schwer würde selbst in der Poesie, wo die Unterschiede am feinsten und deutlichsten sich entwickeln, in ähnlicher Gattung z. B. bei Pindar und Aeschylus in den Chören das Attische und das Dorische neben dem Pindarischen und Aeschylischen zu bezeichnen seyn! In der Malerei finden wir ein genus Helladicum, gleichbedeutend mit Sicyonium, nach dem Hauptsitz dieser Kunst bei den Nichtasiatischen Griechen, unterschieden von dem Asiaticum. Als Pamphilus in Athen recht aufkommt, ist auch ein drittes, ein genus Atticum da. Soll man darin Volkscha-

rakter unterschieden haben, wie etwa in dem Attischen Styl der Redekunst und dem Asianischen? Der Herausgeber führt für seine Ansicht auch eine Aeusserung von Meyer im 6. Bd. der Winckelm. Werke Not. 77 an. Dem ist entgegenzustellen, was eben diese Note im Ganzen genommen enthält und was Winckelmann Th. 4 S. 134 behauptet, dass die Köpfe der Götter auf Münzen in Ionien oder von Dorischen, Grossgriechenländischen und Sicilischen oder andern Städten geprägt vollkommen ähnlich seyen. Stünden entschieden gleichzeitige Werke aus der Dädalischen oder Ionich-Attischen Schule und von Dorischen Orten vor uns, so würden wir ohne Zweifel Manches daran wahrnehmen, was sich an die allgemeineren Bemerkungen über die Stammeseigenheiten der Hellenen anknüpfen liesse. Bei den wenigen und nach Zeit und Ort meist unsichern Ueberresten aber, die wir haben, ist von dieser Art von Forschung und Vergleichung wenig Aufklärung zu erwarten. Es sind weit mehr gegenseitiger Einfluss und in jedem Zeitalter mehr allgemeine Uebereinstimmung und Zusammenhang, demnach auch in Athen selbst Werke von im Ganzen ähnlichem Kunstcharakter als die Aeginischen in der Zeit vor Kimon und Perikles vorauszusetzen, wenn gleich vielleicht kein einziges von sicher Attischem Ursprung aus dieser Zeit vorhanden ist und wir davon so wenig lesen als wir ohne den neuen Fund davon wüssten, was und wie in Aegina früher gearbeitet worden ist *). Und wer sollte auch ohne diesen neu erhaltenen Aufschluss sich einbilden, dass nicht zwischen dem Schnitzmesser der Smiliden und dem, was die Beute von Platäa veranlasst haben könnte, mancherlei und stufenartige

*) Aehnliche Ansichten entwickelt Thiersch Epochen der bild. K. 2. Abth. S. 246 (1819), und die Geschichte der Kunst in Italien seit den Trecentisten giebt manche Vergleichpunkte ab. O. Jahn hat nach einer Rede über die Hellenische Kunst 1846 S. 9 die Dorier und die Ionier in der Sculptur zu scheiden vor und seine Erörterungen werden immer gelehrt und einsichtig ausfallen.

Veränderungen dort vorgegangen seyen? Was Pausanias Aeginäische Werke nennt, diese rechnen wir in Uebereinstimmung mit dem gelehrten und urtheilvollen, in mehreren Punkten der Kunstalterthümer aber weniger befriedigenden Verfasser der Aeginetica, nach der ausdrücklichen, schwer abzuweisenden Erklärung bei Hesychius, zu der sogenannten vordädalischen, noch spät, wie wir sehen, hier und da in Holzbildern der Götter nachgeahmten Art mit ungetrennten Beinen, wozu τὰ ἀρχαιότατα τῶν Ἀττικῶν (Paus. 7, 5, 3) nicht weniger gehören möchten. Sollte diese Erklärung täuschen, so bleibt dann immer das Natürliche, worauf auch gleich die eben angeführte Stelle insbesondere hinleitet, an die Form, nicht an die Formen oder den Styl des Heiligenbildes zu denken, in welcher Hinsicht Schelling den Worten des Pausanias leiht was seiner eignen Voraussetzung frommt. Die eine Stelle Paus. 2, 30, 1 sondern wir übrigens ab, indem da nur mit Rücksicht auf das ξόανον eines der Götter von Aegina, welches Myron gemacht hatte, bemerkt wird, dass Apollon von einem einheimischen Künstler sey. Er sah diess nicht dem Werk an, so wenig wie der Hekàte, dass sie von Myron sei; sondern er erfuhr es. Wo er sonst aus der Art des Werks auf den Künstler schliesst, scheint er es sehr geflissentlich zu bemerken und die Kennzeichen sind mehrmals bloss äusserliche. Ein weiterer Grund aber für unsere Erklärung ist, dass Pausanias, indem er 10, 17, 6 die Gestalt eines wilden Widders beschreibt, sich auf die gebrannten oder gegossenen in Aeginäer Kunst bezieht, welche nemlich als Zeichen der Stadt häufig gewesen seyn müssen, und im Brustbild auch auf ihren Münzen gefunden werden. (Auf Samischen Münzen haben sie das Zottelige auf der Brust, das auf den Aeginischen fehlte.) Auch hier ist nur von einer gewissen Gestaltung, wie bei Chalkidischen Gefässen, nicht vom Kunststyl die Rede, wie S. 102 der eben gedachten Müllerschen Schrift gegen den schlichten Wortsinn angenommen ist. Wenn demnach Pausanias von einem Aeginischen Styl, nach unserm Sprachgebrauch, nicht

redet *), so sind wir auch nicht veranlasst, eine „tiefer liegende, unmittelbar ansprechende Beschaffenheit, eine bestimmte, ausgezeichnete und unverkennbare, bei aller Veränderung immer sich gleich bleibende Physiognomie“ (der Arbeit), woran er nemlich die Aeginischen Werke erkannt hätte, und welche auch jetzt in ihnen, abgesehen von der Zeit, als Gegensatz des Attischen erkannt werden könne, auszufinden. Nach der Annahme Schellings, dass von Anfang an, worauf S. 118 noch ein besondrer Nachdruck gelegt ist, diess Auszeichnende der Aeginischen Kunst in nichts Anderm bestanden habe, als in getreuer und genauer Nachahmung der Natur, im Gegensatz eines bloss geistigen Typus oder eines Systems von Regeln bei den Athenern, reisst sie los von dem Bildungsgang der Hellenen, ja aller alten Völker; auch ist ja der alte Typus selbst, das aus der Einbildungskraft Geschöpfte und willkürlich den Götterbildern Beigelegte als Bestandtheil der Aeginischen Kunst nicht minder auffallend als die Naturnachahmung. Zwischen Aeginern und Athenern war die Verschiedenheit in der Kunst niemals so gross wie zwischen Niederländern und Italiänern; und es liegt kein Grund vor, auf Aegina eine engere Verbindung der Kunst mit dem Handwerk vorauszusetzen als irgend anderswo in Griechenland. Strenge Naturnachahmung im Beginne der Kunst würde vielleicht gerade den Dorern am

*) Schon Lessing hat in den Anmerkungen zu Winckelmann in seinem Nachlass (der Lachmannschen Ausg. 11, 120) bemerkt, dass Pausanias nicht von einer Schule der Kunst zu verstehen sey: „denn Schulen in dem beigebrachten Verstande lassen sich überhaupt nicht eher denken als bis die Kunst zu einer gewissen Vollkommenheit gelangt ist, bis die Meister nach festen Grundsätzen und zwar Jeder nach seinen eignen zu arbeiten anfangen. Werke vor dieser Zeit hiessen also bei den Griechen Aeginetische oder Attische oder Aegyptische Werke wie aus der Stelle des Pausanias VII erhellt.“ Wie viel aber hat seit dreissig Jahren der in der ersten Freude über die Statuen von Aegina voreilig gefasste Begriff des Aeginetischen Styls als Kunstausdruck für eine ganze Klasse von Werken in den Schriften und Blättern über alte Kunst gleich einem Gespenste gespukt!

wenigsten entsprechen, weil sie in dieser Zeit mit der Einfachheit und Grösse des Sinnes, mit einem besonders kräftigen Charakter sich nicht vertrüge. Noch weniger finden wir, wenn von Hirt umgekehrt die Nachahmung der Natur als Wesen der Attischen Schule dem der Aeginischen entgegengesetzt worden ist, als welche durch einen gegebenen und festen Typus von Unnatur das Fortschreiten ausgeschlossen habe (wie sich aus dem Ruhm so vieler Aeginischen Künstler nach dem Perserkrieg zeigt!), darin etwas Wahrscheinliches im Allgemeinen, noch in den Stellen, wo Pausanias von Attischer Arbeit spricht (7, 5, 4. 10, 33, 2. 37, 6), einen Schatten von Grund, daraus irgend ein Merkmal des Styls abzunehmen. Auch die Spuren, welche Schelling nachzuweisen versucht, wie die Aeginische Kunst auf die Attische Einfluss auszuüben begonnen habe, bis seit Phidias das Aeginische Element der Kunst von dem Attischen völlig angezogen und verschlungen worden sey, ist unsicher. Denn dass Kallon von Aegina gewisse Dädaliden zu Lehrern gehabt haben soll, liesse ja eher die entgegengesetzte Einwirkung folgern. Dass diese nur in so fern Dädaliden waren als sie mit den Kretischen Künstlern Dipönos und Skyllis zusammenhiengen, macht hier keinen Unterschied, da die Athener wenigstens die Einheit ihres Dädalos und des Kretischen behaupteten. Man könnte dabei auch anführen, dass zwischen Aegina und Kreta schon früher einige Uebereinstimmungen in der Religion von ausschliessender Art statt gefunden haben, welche freilich nicht in wenig Worten darzulegen sind. Bei freier Austauschung aber der Götter und der Gebräuche ist geflissentliche Trennung in Ansehung des Handwerks oder der Kunst kaum zu denken. Was endlich den Phidias betrifft, so würde nicht zu übersehen seyn, dass sein Meister vielmehr von Argos war und dass so gut wir eine uralte, nicht abgeleitete Kunst auf Aegina annehmen vermöge des Smilis, auch die Künstler von Argos an den Achäischen Epeios sich anschlossen. Von diesem werden uns noch zwei Götterbilder aus Holz genannt und die Zeitge-

nossen Platons kannten und beurtheilten seine Werke so gut als die, welche dem Dädalos zugeschrieben wurden; denn die Stellen im Ion p. 533 misversteht Schleiermacher gar sehr. Homer selbst hat dem Epeios den Vorzug gelassen, den er in der älteren Sage vor den Ionischen Dädaliden der Zeit behauptet haben muss.

Die Wichtigkeit der Bildwerke von Aegina für Kunst und Kunstgeschichte wird mehr und mehr erkannt werden und sich bewähren: sie ersetzen was ihnen an Vollendung abgeht durch ihr Alterthum so sehr, dass schwerlich ein Besonnener einen Theil der untergegangenen Werke des Phidias mit ihnen würde erkaufen wollen.

Nachtrag.

Ueber die Bedeutung der beiden dargestellten Gruppen ist im Obigen nichts bestimmt, nur ist sowohl die eben damals bekannt gewordne Erklärung von Hirt [1]), dass in der einen der Kampf um die Leiche des Patroklos vorgestellt sey, wegen des Schützen oder Paris, als auch K. O. Müllers Beziehung beider auf den Sieg bei Salamis, diess besonders des älteren Styls wegen abgelehnt. Nachdem der Tod des Achilleus für den des Patroklos von Thiersch mit Einem Wort angegeben worden war [2]), konnte ich nicht zweifelhaft seyn dieser Erklärung beizutreten [3]). Indessen ist die andre von Müller festgehalten [4]), sie ist auch von Gerhard noch neuerlich wiederholt worden [5]), und es wird daher nö-

---

1) In F. A. Wolfs Analekten St. 3. 1818.

2) Epochen der bild. Kunst S. 249 f. (1819); dann in Böttigers Amalthea I, 156. 160.

3) Ueber den Ajas des Sophokles im Rhein. Mus. 1829 s. meine Kl. Schr. II, 271.

4) Alte Denkm. I Taf. VI f. Uebersicht der Griech. Kunstgesch. von 1829—35 in der Hall. Litt. Zeit. 1835 N. 101 S. 182—84.

5) Drei Vorles. 1844 S. 15 ff. So auch Schorn Glyptothek S. 45.

thig seyn für die, wie mir scheint, offenbar richtige Deutung auch bestimmte Gründe anzuführen. Denn es fehlen diese nicht und über die Wichtigkeit der Frage kann nur der in Zweifel seyn, der sich wenig darum bekümmert, ob und wie weit überhaupt Gegenstände dieser Art zu einer klaren und befriedigenden Erkenntniss gebracht werden können.

Die beiden Gruppen stellen Schlachten zwischen Hellenen und Asiaten unter dem Bild eines über der Leiche eines Helden entbrannten Kampfes dar, als eine Hauptscene der heroischen Schlachten. Nur hat der Künstler weislich die gefallenen Helden nicht als Todte, sondern als tödlich Verwundete dargestellt, ein Punkt wovon man ausgehen könnte wenn man die Unabhängigkeit und Verschiedenheit der künstlerischen Auffassung und Behandlung von den Dichtern an diesem Gegenstand ins Licht setzen wollte. Wir beginnen mit der östlichen oder Vorderseite, über deren Statuengruppe Alle einig sind dass sie auf die Schlacht des Herakles und Telamon gegen Laomedon vor Troja zu beziehen sey, wie von Anfang an Hirt bemerkt hatte. Hier giebt ein entscheidendes Kennzeichen Herakles ab, der ganz mit dem der Thasischen Münzen übereinstimmt; und Herakles befreite mit Telamon die Hesione [6]) und mit ihm rächte er sich an Laomedon als dieser wortbrüchig wurde. Der gesunkene Held, um den gestritten wird, ist, wie Müller erinnert hat, eher für einen Griechen zu nehmen, entsprechend dem Achilleus der andern Seite, für Oïkles nach Apollodor, als für Laomedon selbst oder einen andern der Troer.

Dieser frühere Sieg des Herakles über Troja und mit ihm des Telamon ist von Pindar als eine der Grossthaten der Aeakiden wiederholt gepriesen [7]). Nächst dem Telamon verehrte unter diesen Aegina den Achilleus und den Ajas, welche die seit der Odyssee und Arktinos berühmte Scene vereinigt, wo die Leiche des Achilleus, der vom Pfeilschuss

---

6) Campana Opere di plastica tav. 21.

7) N. III, 36. IV, 25. I. V (VI), 26.

des Paris gefallen ist, vor allen Andern durch Ajas den Feinden abgerungen wird. Diess ist auf zwei Vasen aus Vulci in schwarzen Figuren dargestellt, wo die beigeschriebenen Namen des Achilleus, Ajas, Paris u. s. w. jeden Zweifel abschneiden [8]; an einer andern in rothen Figuren ist auch der Kampf zwischen Achilleus und Paris [9], und in schwarzen fast unzähligemal das Fortschleppen der Leiche durch den Ajas, was auch in andern Arten von Kunstwerken vorkommt.

Mit welchem Rechte könnte man nun statt dieser Scene den Kampf um die Leiche des Patroklos anzunehmen fortfahren? Weil dieser noch berühmter sey? Diess lässt sich kaum sagen, indem Achilleus nicht weniger dem Patroklos vorgeht als eine Darstellung des Homer selbst einer jeden von einem seiner Nachfolger, und indem die Sagen von dem Streit um die Waffen des Achilleus zwischen Ajas und Odysseus und andre, die sich anreihten, dem Tode des Achilleus in der Kunst wenigstens eine gleich grosse oder eine grössere Bedeutung gegeben haben als dem des Patroklos. Aber wäre dieser auch entschieden berühmter, so wählt der Künstler nicht immer die berühmtere von zwei ähnlichen Sagen, sondern oft die, welche der Ort fordert oder für die ihn irgend ein besondrer Grund bestimmt. Ajas ist in der Ilias in dem Gefecht um den Leib des Patroklos vor Menelaos [10], in dem andern Kampfe bei Arktinos vor Odysseus der Hauptheld, der die Leiche befreit und beschützt, also in Bezug auf ihn wäre die eine Scene für einen Tempel in Aegina gleich passend: aber nicht Patroklos gieng diesen

8) Mon. d. Inst. archeol. I, 51. Annali V p. 224 (jetzt bei Lord Pembroke), und Gerhard Auserles. Vas. III Taf. 227, Mus. Etr. n. 544. Réserve Etr. p. 4 n. 6 (jetzt in München).

9) De Witte Coll. de Vases peints et bronzes provenant des fouilles de l'Etrurie 1837 p. 94 n. 147.

10) Diess ist Il. XVII, 230. 278 im Einzelnen zu erkennen und nach dem stehenden Charakterismos der Heroen vor Troja im Allgemeinen vorauszusetzen.

an, desto mehr Achilleus, der höchste Stolz dieser Insel, welche von Pindar der Aeakiden wohlbefestigter Sitz oder ihr Hain oder wohlverwaltete Insel genannt wird [11]) und welche am schönsten Platze der Stadt Aegina ein Aeakeion hatte, aus einem viereckten marmornen Mauerumfang bestehend [12]). Die Aegineten schickten die Aeakiden den Thebern auf ihre Bitte (aus diesem Aeakeion) zu Hülfe [13]), und vor der Schlacht von Salamis ward ein Schiff nach Aegina zu Aeakos und den andern Aeakiden geschickt, um sie nemlich abzuholen, auch von Salamis Ajas und Telamon herbei gerufen [14]). Die Aeakiden und die Mutterstadt, die der Sieger ehrt, der Sänger preist, verknüpft Pindar [15]), der vor allen auf uns gekommenen Dichtern in seinen Komen auf Sieger aus Aegina der Herold des Ruhms der Aeakiden ist, und es selbst als dieser Komen erstes Gesetz erklärt, dass er darin die Aeakiden besinge [16]). Den Achilleus nennt er der Aeakiden Hort, der ihr Aegina verherrlichte [17]), preist seine Thaten und sein Leben vom Knabenalter bis zur Wohnung auf Leuke [18]), nennt ihn mit Aeakos und Peleus und dem tapfern Telamon neben dem Zeus selbst als Schützgöttern Aeginas [19]), feiert auch seine Rettung durch den Ajas [20]), dessen eignen Tod er auch nicht übergeht [21]), und wenn er zusammenstellt, wie die Aeakiden zweimal Troja

11) N. IV, 11. O. XIII, 110. P. VIII, 25.

12) Pausan. II, 29, 6.

13) Herod. V, 80.

14) Herod. VIII, 64 vgl. 121. Philostratus Heroic. 19 p. 743 verwirrt, *ἐπειδὴ ναῦς ἐς Σαλαμῖνα ἐξ Αἰγίνης ἔπλευσεν, ἄγουσα ἐπὶ συμμαχίᾳ τοῦ Ἑλληνικοῦ τὸν τῶν Αἰακιδῶν οἶκον.*

15) N. V, 8. VII, 50.

16) I. V (VI), 19 f. IV (V), 22. N. III, 26. VI, 31.

17) I. VII (VIII), 56.

18) N. III, 44. IV, 49. I. IV (V), 38.

19) P. VIII extr.

20) N. VIII, 30.

21) N. VII, 26. VIII, 22.

nahmen, mit Herakles und mit den Atriden [22]), Telamon nemlich und Achilleus und Ajas, so darf man nicht zweifeln, dass nur diese auch an den Giebeln eines Aeginetischen Tempels vereinigt werden konnten, man ist genöthigt zuzugeben was Thiersch zum Schlusse seiner Auseinandersetzung (in der Amalthea) schrieb, dass er durch die vollständige Aufzählung dessen, was Pindar über die Aeakiden darbietet, die Beweggründe und Rücksichten, die hier eintreten, und die verschiedenen auf Einen Punkt zusammenlaufenden Richtungen des Lobes und der Verherrlichung des Eilandes eine in sich fest begründete und unumstössliche Induction geliefert habe, dass auch dem bildenden Künstler, welcher neben dem lyrischen in gleichem Geiste und nur in den Mitteln verschieden, gleich ihm durch öffentliche Werke die Insel zu schmücken übernommen hatte, dieselbe Sage der Aeakiden als ein unabweislicher Stoff sich darbot und dass, da jene beiden Gruppen uns zwei Kämpfe der Helden zeigen, hier nothwendig Thaten anzunehmen sind, durch welche das Schicksal der Aeakiden entschieden oder ihre Heldentugend, dadurch aber zugleich auch ihre Heimath verherrlicht wurde. Die Einwendung, die gemacht worden ist, dass Achilles als Sieger über Hektor nicht im eignen Tode hätte dargestellt werden müssen [23]), greift wunderlich in die Freiheit der künstlerischen Erfindung ein. Ist der Heldentod unrühmlich? Sind nicht auch in neuerer Zeit gefeierte Helden in ihrem Hinsinken gemalt worden? Indem für die beiden Compositionen in strengster Uebereinstimmung der Sieg gerade unter der Form der Vertheidigung einer Heldenleiche dargestellt wurde, war diess in Bezug auf Achilleus zufällig um so günstiger als mit ihm zugleich der andre grosse Aeakide wie in der vorderen Gruppe zugleich die zwei Haupthelden Herakles und Telamon zum Vorschein kamen.

Wenn also der Tod des Achilleus offenbar angemessener

---

22) I. IV (V), 38.

23) Hug über die Aeginet. Bildw. 1835 S. 14.

als der des Patroklos für den Tempel in Aegina war und also auch eher als dieser vorausgesetzt werden muss, so streitet gegen den letzteren auch positiv die Anwesenheit des Paris, der nach Homer an dem Kampf um Patroklos keinen Theil nimmt [24]. Auch sind dessen Charakter und Rolle im Ganzen der Troischen Sage, aus welcher die Ilias die Spitze heraushebt, der Art dass man ihn nicht mit jener Freiheit und Gleichgültigkeit, womit viele alte Vasenmaler und die geschnittnen Steine häufig die Homerischen Kampfscenen behandeln, sie durch willkürlich zugesetzte Namen sowohl als Scenen erweitern, von dem Bildhauer hier zugesetzt glauben darf. In dem alten Vasenbild von dem Tode des Patroklos mit beigeschriebenen Namen ist daher Paris auch nicht aufgenommen, in einem andern, wo die allein gesetzten Namen des Hektor und Ajas keinen Zweifel lassen, dass die Leiche über die gestritten wird, Patroklos sey, ist auf der Seite des Hektor allerdings ein Bogenschütz (welchem auf der andern nach dem Anzug Teukros zu entsprechen scheint, obgleich ihm Lanze und Schwerd gegeben sind): aber diese figurenreiche Composition steht überhaupt sehr tief hinsichtlich des Ausdrucks und Sinnes [25].

---

24) Hug S. 13. „Will man aus dem Homer diese Bilder erklären, so muss man sie auch nach dem Homer erklären." Als Müller noch gegen Aeakiden überhaupt stritt und nur an Perser dachte, schrieb er Aeginet. p. 109: inter Aeginetas cum soli Peleus et Achilles Aeginetis proprii sint, jam Achilles certaminis princeps non poterat non constitui. Um so eher hätte er denn, als er einen Paris in Persischem Costüm behauptete, wenigstens den Achilleus statt des Patroklos zugeben sollen.

25) Das erste bei Gerhard Drei Vorles. Taf. I, 5, das andere in dessen Auserles. Vasen III Taf. 190, 4. Ein buntes Schlachtgewirr, worin eine Leiche weggetragen, mit Bogen von beiden Seiten geschossen, auch die Streitaxt gehandhabt wird, bei Millin Vases I, 49, Gal. mythol. pl. 158, wird sehr unrichtig auf Patroklos bezogen, und völlig unsicher ist es auch den einfacheren Kampf um einen Gefallnen in archaischen Vasenbildern, wie z. B. auch den bei Gerhard Drei Vorles. Taf. I, 4 gerade immer auf Patroklos zu deuten, da eben so

Hingegen ist in dem Hauptbilde mit dem Tode des Achilleus Paris, dessen Pfeil durch die Ferse des ausgestreckten Achilleus gedrungen ist, als die der Sache nach unentbehrliche Person gegenwärtig, und behandelt ist er gerade wie in der Statue; er ist nemlich nicht unthätig, sondern schiesst von neuem einen Pfeil ab. Auf diesem sehr viel älteren Gemälde sehn wir zugleich nach der Heldenleiche, wie in der Ilias (17, 289 f.) von Hippothoos nach dem Fuss des Patroklos, eine Schlinge geworfen um sie am Bein gefasst fortzuziehen, wofür im Marmor der Troer (keineswegs Ajas), der diess zu thun trachtet, nur die Arme ausstreckt wie um die Beine zu fassen.

Noch ist die ausgezeichnete Stellung zu bemerken, welche Paris in der Statuengruppe einnimmt; denn auch wegen dieser ist er als die Hauptperson zu betrachten, die den Achilleus getödet hat. Vom Mittelpunkte zwar ist er entfernter wegen der Stellung des Schützen, wonach er nur einen niedrigeren Punkt des Giebelfeldes einnehmen konnte; da aber Herakles in der andern Gruppe in demselben Fall ist, so nimmt Paris dieselbe Stelle ein gegen Achilleus wie Herakles in dem Kampfe gegen Laomedon: und es scheint, dass auf dieses Verhältniss unter beiden oder auf die Gemeinschaft der Thaten mit dem Bogen eine Vase zu beziehen ist, woran auf der einen Seite Herakles mit Bogen und Keule, auf der andern Paris als zierlicher Bogenschütze, mit Phrygischer Mütze zu sehn ist [26].

Athene in der Mitte beider Giebelfelder, den Kampf anfeuernd wie in der Ilias bei der Leiche des Patroklos (17, 544), war in der Insel der Aeakiden der schicklichste, man möchte sagen der einzig und nothwendig zu wählende Gegenstand für solchen Schmuck an einem der Athene geweihten Tempel. Fügte man dieser Voraussetzung noch die Nach-

---

gut jetzt Achilleus, jetzt irgend ein Unbekannter oder auch allgemein der heisseste Augenblick des Gefechts gemeint seyn könnte.

26) Bröndsted Campanari Vases n. 13 p. 38.

richt Herodots zu (3, 59), dass ein Tempel der Athene wirklich da war, so wäre in Bezug auf die Erscheinung an und für sich Alles klar und im Reinen, hätte nicht ein unglücklicher Scharfsinn der Vermuthungen Verwirrung herbeigeführt. Eine bessere Würdigung des Styls hätte zur Erkenntniss des Irrthums der Erklärung führen müssen: aber dieser wurde so zärtlich gehegt, dass man lieber ihm zu Gefallen über den Unterschied der Zeitalter der Kunst hinwegsah. Dieser folgenreiche, nachhaltige Irrthum, der an sich ein sehr auffallender und kaum einer ernsthaften Widerlegung werth scheint, gieng von der Figur des Paris aus. Dieser ist gekleidet als ein Phrygischer Bogenschütze, in einer „vollständigen Phrygischen Rüstung", wie sich Cockerell mit Recht ausdrückt [27]; in lederner Aermeljacke, Anaxyriden, der Tracht der Perser, Armenier, Parther, der Anwohner des Pontus, der Amazonen, kurz die uralte Asiatische. Bei Homer freilich hat Paris einen ehernen Panzer und ein Pardelvliess darüber, zum Bogen auch Lanze und Schwerd und ehernen Helm mit wehendem Busch [28]. Homer allerdings kennt weder einen Pandaros noch Paris in Beinkleidern; aber es ist auch eine ganz falsche Vorstellung, dass der malerische Homer das Vorbild der Künstler auch im Costüm und überhaupt in allem Einzelnen gewesen sey. Auch in den Vasengemälden mit dem Tode des Achilleus ist die Rüstung des Paris nicht die Homerische, wiewohl der althellenischen ähnlich: aber sie sind sehr alt und roh,

---

27) Additional Remarks relating to the Aegina Marbles im Quarterly Journal of Literature, Science and the Arts 1819 VII p. 236, zu seinem schönen Aufsatz on the Aegina Marbles Vol. VI p. 327—41, 1818. (Die Entdeckung beschreibt er bei Hughes Travels 1820 Vol. I p. 282—85). An der Phrygischen Mütze dieser Figur erkennt Leake in Cockerells Addit. Rom. p. 334 den Troischen Gegenstand, für den aber auch er den Tod des Patroklos nahm, und als Phrygisch, nicht als Persisch führt sie auch Schorn auf Glyptothek N. 67. Uebrigens tragen noch jetzt die Perser diese kegelförmige oben umgebogene Mütze.

28) Il. VI, 302. 504. III. 16. 360—73.

der fortgeschrittenen Kunst ist die unterscheidende Phrygische Tracht vollkommen angemessen; sie dürfte nicht befremden und wäre auch nicht ein einziges der zahllosen Bilder des Paris in conventionell Phrygischem Anzug nachweislich älter als jene Statue. Aber Wagner hatte, als er die noch nicht in ihrem Zusammenhang verstandenen Bruchstücke beschrieb, einen Persischen Bogenschützen vermuthet (S. 47. 52), die Schlacht von Salamis ist ein grosser Gegenstand, durch die Berührung damit konnte der Fund der Statuen nur gewinnen, Persische Tracht wird von Herodot allerdings ganz ähnlich wie der Anzug und die Mütze des Paris der Statue beschrieben, in Sparta war aus der Persischen Beute eine Persische Halle erbaut worden, und K. O. Müller, der von Anfang solche Gedanken verfolgt hatte, wollte auch später nur von einem „Bogenschützen im Persischen Costüm, Paris genannt" wissen[29]), er konnte sich dieses Costüm eigenthümlich, von dem Phrygischen abstechend, auffallend und sprechend genug denken, dass dadurch und allein durch diess Costüm der einen Figur eine Beziehung der ganzen Vorstellung auf den Sieg der Hellenen über die Perser, der Landschlacht auf den Seesieg bei Salamis ausgedrückt, vom Künstler beabsichtigt und von seinen Zeitgenossen auch gefasst und gefühlt worden sey. Es wäre schwer zu sagen, ob die beiden Gruppen nach dem einfachen Verständniss befriedigender seyen durch Zweckmässigkeit, Rundung, Klarheit und Uebereinstimmung mit Geschmack und Gebrauch der Griechischen Kunst in ähnlichen Fällen,

---

29) Aeginet. p. 108 s. Archäol. §. 90, 3. Böttiger liess sich das nicht entgehn. Sehr weise bemerkt er in der Urania 1820 S. 496: „das Phrygisch-Asiatische Costüm (des Paris bei Millingen Taf. 42) unterscheidet sich doch in manchen Punkten wesentlich von dem ächt-persischen, wie es sich etwa in den noch erhaltnen Aeginetischen Statuen zeigt, besonders in dem einen nicht geharnischten, sondern in Leder gekleideten Bogenschützen. Man halte die Figur für keinen Trojaner, wie Hirt meint." Der Unterschiede im Phrygischen Costüm des einen Paris giebt es freilich sehr viele.

oder befremdlicher nach der Doppelbedeutung Paris und Perser durch das Schielende, Räthselhafte, Seltsame einer solchen Anspielung durch alte Grossthaten auf die neueste Begebenheit. Nicht zu verwundern, dass Müller in der ersten Schrift, als er von den Werken selbst nur nach der Beschreibung noch die unrichtigsten Vorstellungen hatte, an Ruderknechte mit knechtischem Haarschnitt dachte und die Kunstgeschichte noch wenig übersah, sich so entschieden für einen Perser erklärte, wo er an Paris nicht hätte zweifeln sollen: zu bedauern ist es nur, dass er diesem Irrthum auch bei anderer Ansicht von dem Ganzen der Vorstellungen treu bleiben und Folge geben zu müssen geglaubt hat.

Wie Herodot berichtet, wurden die im Krieg mit den Kydoniern und andern Kretern Olymp. 64, 2 erbeuteten Schiffsschnäbel an den Tempel der Athene aufgehängt, der also zu dieser Zeit schon stand [30]). Der Schmuck der Bildhauerei war nicht immer gleichzeitig mit den Tempeln: dass aber unsre Gruppen zur Zeit jenes Siegs nicht schon ausgeführt gewesen seyn könnten, wird Niemand bestimmt zu läugnen wagen, der statt einer Hindeutung auf die Schlacht von Salamis durch den Paris erkennt, wie schön die Compositionen in sich abgeschlossen sind, und der unbefangen erwogen hat, was wir von Dipönos und Skyllis um die 50. Olympiade, von der Schule von Chios um die 60. und von Kallon in Aegina etwa um die 66. bei den Alten lesen. Aber die Tracht des Paris galt für Persisch und so musste er auf die Schlacht von Salamis anspielen und der zum Theil noch erhaltne

30) Stackelberg, der zuerst in dem Tempel den der Athene erkannt und die durchaus falsche Vorstellung, dass hier das Panhellenion gewesen sey, beseitigt hat, bezog auf den Sieg über die Kydonier auch die Bildwerke des Athenetempels, Apollotempel zu Bassä 1826 S. 108. Denselben Gedanken führt, unabhängig von Stackelberg, der scharfsinnige Hug aus in dem oben erwähnten Programm. Wie verfehlt er sey, leuchtet wohl jetzt allgemein ein; die Aufstellung der beiden Bogenschützen auf die Seite der Kreter, wozu Hug sich genöthigt sah, bezeichnet den Charakter dieser Erklärungsweise.

Tempel selbst erst aus der Beute von Platäa erbaut seyn. Man weiss genugsam, wie viel früher ähnliche und ungleich grössere Tempel erbaut worden sind, man weiss nicht weniger dass sie auf die Dauer gebaut wurden, endlich dass Aegina auch ohne Persische Beute und weit früher der Athene einen Tempel, zumal von dieser mässigen Grösse, zu errichten vor vielen andern Städten Mittel und Auffoderung genug hatte; aber es muss für die Annahme über die Bedeutung und die Zeit der Gruppen sichrer geschienen haben, man zog vor den Tempel der Athene nach dem grossen Sieg „erneuern" zu lassen, was, wenn es auf die Verhältnisse der Säulen und des Gebälks ankommt, so viel ist als niederzureissen und neu aufzubauen, und man fand daher eine Bestätigung auch im architektonischen Charakter. Architekten, denen von den Statuen noch nichts bekannt war, haben anders geurtheilt. Stuart und Revett in den Ionian Antiquities T. 2 finden den Tempel zu Aegina sehr ähnlich dem grossen Tempel zu Pästum (obwohl die Säulen von diesem ungefähr so viel weniger schlank als die des Tempels in Aegina sind wie diese weniger als die des Parthenon). Auch Leake, der in seinen Reisen in Morea über die Dorische Baukunst im Zusammenhang mit Gründlichkeit spricht, nimmt nach genauer Vergleichung der Säulen an, dass er an hundert Jahre älter sey als das Theseion, womit auch der Styl der Statuen übereinstimme, so wie auch nach den politischen Verhältnissen des kleinen Staats die Errichtung eines solchen Gebäudes nach dem Jahr 510 nicht wohl angenommen werden könne [31]. Ein Deutscher Architekt aber, welcher der auf den Perserkrieg bezüglichen Statuen wegen den Tempel erst aus der Beute von Platäa entstehen lässt, verschweigt

---

31) Travels in the Morea 1830 T. 3 p. 273. O. Müller giebt zu, dass das Theseion in seinen Proportionen „um weniges leichter und schlanker sey als der Tempel von Aegina und der Form, welche die Dorische Bauart durch den Athenischen Geschmack erhalten, sich nähere," Götting. G. Anz. 1832 S. 338. 1535: die von Leake angegebenen Maasse erheischen aber andere Ausdrücke für dieses Verhältniss.

dennoch nicht, dass das Hauptgesimse zu der Säulenhöhe, indem es über $\frac{1}{3}$ derselben betrage, in einem sehr hohen Verhältnisse stehe, woraus sehr breite Intercolumnien und mithin ein gedrücktes Verhältniss des Ganzen hervorgehe [32].

Verbindet man unbefangen mit Herodots Nachricht die architektonischen Kennzeichen, so kann man gewiss nicht zweifeln, dass der Tempel vor die Zeiten des Perserkriegs falle. Von den Statuen dürfte man diess, da möglicherweise durch ausserordentliche Umstände ihre Ausführung zurückgehalten worden seyn könnte, bezweifeln wenn dazu der Charakter dieser Ausführung zu nöthigen schiene. Diess ist aber, wie schon bemerkt, so wenig der Fall, dass gerade umgekehrt Geist und Styl der ganzen Darstellung und der Formen, des Ausdrucks uns auf die Zeit vor den Perserkriegen und Phidias auch ihrerseits zurückweisen. Hirt setzte diese Statuen in die Blüthezeit des Phidias in die achtziger Olympiaden. Er that diess nach seiner unglücklichen Lehre von den vornehmsten Techniken, wie er sie nennt, die erst zwischen der 40. und 60. Olymp. sich aus ihrer Rohheit zu entwickeln angefangen haben sollen, nicht bloss in der 1817 geschriebenen Abhandlung, sondern noch in seiner Geschichte der bildenden Kunst S. 106 ist es ihm zweifellos, dass diese Werke in das Zeitalter des Onatas fallen, wenn sie nicht von ihm selbst seyen. Müller erklärt es in seiner Archäologie für sicher, dass sie wenigstens nach der 75. Olympiade gemacht seyen, wegen der Parallele zwischen dem Sieg der Aeakiden über die Barbaren und der Beihülfe der Aegineten gegen dieselben in der Schlacht bei Salamis, auf welche besonders das Persische Bogenschützen-Costüm deute. „Besonders“: aber was denn noch ausserdem? Die Perser wurden auch gemalt mit gepanzerter Brust und einem klei-Schild (γέρρον) in der Linken [33], wenn doch wenigstens auch die Hopliten dieser Seite auf Perser der Seeschlacht

32) Leo. v. Klenze Reise in Griechenland S. 178. 187.

33) Xenophon Cyropaed. I, 2, 13.

deuteten. Denn es ist zwar denkbar, dass in die Darstellung früherer Siege irgend eine Anspielung auf die neuesten, eine Vergleichung gelegt würde: aber erkennbar, unzweifelhaft müsste wenigstens die Anspielung seyn. Den thatsächlichen Merkmalen des Styls der geschichtlich bekannten Zeit des Tempels entgegen einen Bogenschützen anzuführen, dessen Tracht sowohl Persisch als Phrygisch genannt werden könnte, mit der Foderung, sie für Persisch zu nehmen, ist zu viel auf unsre Nachgiebigkeit gezählt. Auch in der Not. 4 angeführten Uebersicht ist von Müller „das Persische Costüm des Paris, ein sichrer Beweis, dass der Bildhauer durch die Troischen Kämpfe an die Kriege der Griechen mit den Persern erinnern wollte," wiederholt und in weiterer Auseinandersetzung den beiden Gruppen der abstracte Gedanke untergelegt, die Helden Aeginas als treue Beistände ihrer bedrängten Landsleute; und darum müsse man wünschen die Aeakiden bloss als Helfer und Retter, nicht aber einen Aeakiden als den, der gerettet werden soll, also lieber den Patroklos als den Achilleus zu sehn. Diesen Wunsch wird gewiss nicht theilen wer sich in die Vorstellungsweise der alten Dichter und Künstler fügen will und nicht falsche Voraussetzungen zu vertheidigen hat. Auch Klenze setzte die Statuen „mit andern Archäologen" als Werke des Onatas nicht lange vor der 80. Olymp. [34]) und Gerhard nahm in seinen Drei Vorlesungen dieselbe Zeit und Beziehung und denselben Künstler als ausgemacht an (S. 15. 20. 22 ff. 49. 66). Der Irrthum, der auf solche Art sich verbreitet und fast befestigt hat, scheint mir ein sehr grosser in grosser Angelegenheit zu seyn.

Die welche nach meiner Ueberzeugung die Zeit und die Kunststufe richtig angesehn haben, will ich ebenfalls anführen. Vor allen Cockerell, der diesen Statuen, die er mit zu entdecken das Glück hatte, ihre richtige Zusammenstellung zuerst wiedergegeben hat. Er schliesst (so wie Leake

34) Bemerkungen auf einer Reise in Griechenland S. 186. 213. 232.

in der oben angeführten Schrift) aus den geschichtlichen Verhältnissen von Aegina, dass der Tempel vor 520 (Ol. 65, 1) in irgend einem Zeitpunkt des Jahrhunderts der Handelsblüthe, welches diesem Jahr vorangieng, gebaut worden sey, und findet dass hiermit der Styl der Bildhauerei vollkommen übereinstimme, der beträchtlich früher als der Meridian der Kunst, doch auch entfernt von ihrer Morgenröthe sey, der das Streben die Kunst von ihrer ursprünglichen Trockenheit zu emancipiren verrathe und sich zu den Werken des Phidias und seiner Zeitgenossen ungefähr verhalte wie Ghirlandajo zu Raphael. Insbesondere bemerkt er auch, dass die engen an den Weichen hinab zusammengeschnürten Gewänder ein weit alterthümlicheres Ansehen als die Zeit des Phidias geben. Noch in seiner Erörterung der Giebelgruppen des Parthenon im Brittischen Museum (VI p. 25) setzt er den Tempel von Aegina ein Jahrhundert vor dem Parthenon. Auch Bröndsted dachte dass Phidias und seine Schule „vielleicht ein Jahrhundert später, zu einer viel lieberaleren, unbefangnern Zeit und zu Athen“ sich von dem alterthümlichen Herkommen befreiten, wodurch die grossen Künstler, die für den Tempel von Aegina arbeiteten, eingezwängt waren, als das Princip des Idealen oder der Schönheit als ein Höchstes in der Kunst noch nicht anerkannt oder in seine Rechte eingetreten war [35]. Ein Jahrhundert bringt uns, wenn wir vom Bau des Parthenon (Ol. 83—85) ausgehn bis noch vor die Blüthezeit des Kallon zurück. Auch Wagner, der zuerst nach den Entdeckern sich mit diesen Werken ernstlich beschäftigte, fühlte ihren Abstand von Phidias so wohl, dass er eher sie viel zu hoch in der Zeit zu stellen geneigt war. Thiersch giebt sie dem Kallon aus Aegina,

35) Die Bronzen von Siris 1837 S. 15. In den bald nach seiner Rückkehr in Kopenhagen gehaltnen Vorlesungen setzt Bröndsted den Tempel kurz vor die Persische Invasion und sagt, je sichrer das Gebäude nicht in eine ältere Zeit hinaufgestellt werden könne, um so merkwürdiger seyen die (im Typus der Gesichter und der Haare so sehr alterthümlichen) Marmorstatuen. Reise i Gräkenland I, 524 f.

von dem wir wissen dass er in Marmor arbeitete, um die 65. Olymp. und seinen Schülern [36]; und H. Meyer mochte lieber eine noch etwas frühere Entstehung des Tempels und der Statuen annehmen weil sonst ein zu kurzer Zeitraum für die Entstehung und Dauer des gewaltigen Styls der Kunst übrig bleibe [37].

Den Unterschied dieses Styls von dem der Statuen von Aegina hat Hirt in auffallender Weise verkannt und hierauf ist aufmerksam zu machen, wenn man den Irrthum seiner Zeitbestimmung der letzteren seinem ganzen Umfang nach aufzudecken wünscht. Er sagt, um nur Eines wörtlich anzuführen: „Die Statuen vom östlichen Giebel, besonders zwei, sind so weich und fleischig gearbeitet, dass sie mit den trefflichsten antiken Copieen des Diskobolus und eben so mit den vom Parthenon entnommenen Originalwerken, wovon wir Abgüsse des Flussgottes und des Theseus vor uns haben, vollkommen die Vergleichung aushalten“ [38]. Sind darum diese Werke überhaupt zu vergleichen weil sie etwa im Weichen und Fleischigen zu vergleichen wären? Die Unterschiede, die unter ihnen bestehen, lassen sich nicht mit Worten auf dem Papier fühlbar machen: aber man bringe die Abgüsse des Fussgottes und des sogenannten Theseus, der Gruppe der drei Schwestergöttinnen vom Parthenon, man bringe einen Abguss des Diskobolus Massimi neben die Aegineten und es wird dann nicht schwer fallen, die Unterschiede zwischen ihnen und Phidias und Myron einem erfahrnen Beschauer solcher Bildwerke überzeugend nachzu-

36) Epochen S. 251 (1829).

37) Gesch. der bild. Kunst 1824, Anmerk. S. 39.

38) In seiner Geschichte der Baukunst 1821 sagt Hirt II S. 37, der Styl dieser Bildwerke, was das Nackte betreffe, sey denen in den Metopen des Parthenon nicht unähnlich, doch fern von jener Weichheit und Freiheit der Figuren in Giebelfeldern desselben, und behauptet dreist, wie immer, der Styl der Architektur und die Arbeit der Statuen zeige zur Genüge, dass man den Bau des Tempels bald nach den Perserkriegen führte.

weisen. Aber soll man überhaupt mit Hirts Ansichten über die Kunststufen sich zu verständigen suchen, für den die Werke vom Parthenon und von Aegina nicht bekannt geworden sind um die Kunstgeschichte aufzuklären, sondern sie bei eigensinnigem Festhalten an dem Erlernten bis in das Unglaubliche zu verfälschen? Wer wie er die Statuen der Giebelfelder des Parthenon mit der ihm eigenen grenzenlosen Willkür und gegen Plutarchs ausdrückliches Zeugniss in die Zeit des Lykurgos setzt (S. 206), über die Friese und Metopen ohne Scheu und ohne Ahnung von dem Urtheil, dem er sich selbst aussetzt, zu urtheilen im Stand ist wie er (S. 140), wer die höchste Idealität und das Schönste, was bildende Kunst je förderte, von Philipp und Alexander herleitet (S. 204. 206), der mag auch die Kunst in der Mitte der sechziger Olympiaden noch „wesentlich auf ihre Anfänge beschränken und auf das Erlernen der verschiedenen Techniken" (S. 127), das Herrschen des „Aeginetischen oder conventionellen" Styls auf die Zeit zwischen Ol. 60 und Ol. 80 setzen. Die bewundernswerthe Geschicklichkeit und die Reife der Kunstfertigkeit in der Bildung des Nackten, in den Stellungen, so kühn und so künstlich, und so schwierig auszuführen, so lebendig und so kräftig, so zwanglos natürlich in so ausserordentlichen, auf die Spitze getriebenen Lagen und Momenten, so verschieden und so glücklich angepasst dem streng bedingten Raume, eine beschränkte Zahl von Figuren so schön und glücklich zu einem so viel umfassenden Ganzen zusammengeordnet, diess Alles darf nicht über den Abstand von der nachfolgenden Entwicklungsstufe täuschen. Man erkennt, eine wie alte Schule der Kunst hinter diesen Werken liegen müsse, worin diese sich dem Gesetz und der Freiheit ihrer eignen Natur überlassen und eine höhere Bestimmung gefühlt habe als die einen altväterlich geheiligten, einförmigen, unlebendigen, von Begriffen bestimmten Typus auszudrücken. Noch behauptet sich in den Gesichtern und Haaren der Typus, aber noch mächtiger als die hergebrachte Herrschaft des einförmig beschränkten, aus

aristokratisch-hieratischem Zeitgeist entsprungnen Begriffs zeigt sich der Hang Natur und Wirklichkeit in ihrer unerschöpflichen Manigfaltigkeit, in ihrer ganzen Wahrheit im Allgemeinen und in ihren ausdrucksvollsten augenblicklichen Erscheinungen darzustellen. Aber dieser treuen, fleissigen geschickten und fertigen Nachbildung die noch überall das strenge System der Schule verräth, ist es noch nicht gegeben durch den Körper selbst das Grosse und Edle, den hohen inneren Charakter darzustellen. Wir sehen eine wahre und ergreifende Zeichnung vor uns und eine verständige, tief gedachte Erfindung, eine Stufe, welche einerseits die Mittel und die Bedingungen alles Höchsten in sich schliesst, welche nach der methodischen folgerechten Art der Entwicklung bei den Griechen wahrscheinlich auch in der Poesie dem Homer, dem Aeschylus und in andern Künsten der höchsten Stufe vorausgegangen ist, und die wir nur in diesen Werken so bestimmt im Verhältniss zum Idealen und den höchsten Kunstharmonieen kennen lernen, welche nemlich anderseits in ihnen noch vermisst werden. Etwas Anstössiges liegt auch in dem Verhältniss der nackten Körper zu den grossen Helmen, Schienen, Schilden u. s. w. So oft ich im Verlaufe vieler Jahre diese Figuren im Original und besonders in Gypsabgüssen zu betrachten und wieder zu betrachten Gelegenheit hatte, erschienen sie mir, ich gestehe es unbedenklich, nicht wie Heroen, sondern wie gemeine Krieger. Die Leibhaftigkeit, Lebendigkeit der Körper, Glieder, Bewegungen und Formen ist gross je mehr man sie im Einzelnen betrachtet, die Wirkung im Ganzen damit verglichen klein. Zwischen der Wirklichkeit und dem vollkommnen Bild ist ein Unterschied, diess Vermittelnde ist noch nicht gefunden, die Idee des Schönen, womit das Typische der Gesichter und zum Theil der Tracht sich in Widerstreit befindet, ist auch in den Körpern und Stellungen, die auf dem Wege zur Idee des Schönen sind, auf ihre Entfaltung hinzudrängen scheinen, noch nicht erschienen. Das Wort genau genommen, sagt Schorn zu viel wenn er diese

Werke, denen er nach der Eigenthümlichkeit ihres Styls die Zeit kurz vor Phidias anweist, zugleich unter die schönsten Werke der gesammten Griechischen Kunst stellt, wegen der Sorgfalt und Zartheit der Ausführung [39]. Ich unterschreibe dagegen, was H. Meyer urtheilt, der über die Werke des ältesten Styls und der Uebergangszeiten so zeichnend wie beschreibend so viel Studien angestellt hat als irgend Jemand und darin gehört zu werden verdient, auch wenn man seine Behandlung der geschichtlichen Nachrichten auf sich beruhen lässt. Er sagt, „dass die Verhältnisse der Theile zum Ganzen noch mangelhaft, die Behandlung strenge, die Geberden steif und ohne Anmuth, der Geschmack einigermassen roh, aber die einzelnen Glieder wohlgestalt mit guten Kenntnissen, Ernst, Fleiss und praktischem Vermögen nachgebildet sind," er nimmt „durchgängig etwas Steifes in Stellungen und Bewegungen wahr." Den Anschein von Steifheit bringt auch Wagner zur Sprache und erinnert an die ähnliche Erscheinung in den Bildern der Giotto, Masac-

39) Glyptothek S. 48. Im Kunstblatt 1821 S. 351 ist von Schorn sogar die Zeit angenommen, „welche der höchsten Blüthe des Phidias unmittelbar vorangieng, also die ersten Jahre nach dem zweiten Persischen Kriege." Aber es geht vorher: „Wollte man nun aus der Persischen Tracht schliessen, dass diese vortrefflichen Werke nach den Perserkriegen müssten verfertigt seyn, so möchte diess nicht im Widerspruch stehen mit dem Kunstwerth der Arbeit selbst." So unentschieden die Sprache und doch auch nicht der Muth von der so bestimmt behaupteten Persischen Tracht sich ganz zu befreien. Noch eine falsche Nachgiebigkeit, wobei die Geschichte nicht gedeihen kann, in diesen Worten: „Wenn man jedoch mit Hirt annehmen will, dass Onatas an diesen mit gearbeitet, so muss solches unter dem Vorbehalt geschehen, dieser grösste und letzte Aeginetische Meister, welcher seinem Zeitgenossen Phidias an Verdienst gleichgesetzt wird, habe in andern Werken eine viel höhere Stufe des Edlen und Grossartigen erreicht." Uebrigens erkennt Schorn hier an (S. 350), dass „die Charaktere nicht eben edel zu nennen seyen." Die Gestalten sind etwas kurz und gedrängt, mit Ausnahme der Athene nicht über 7½ Kopflängen, zwei Figuren des östlichen Giebels haben nur 7.

cio, Pinturicchio, Pietro Perugino [40]). Die Statuen in den Giebeln des Parthenon zeigen von solcher Steifheit nicht mehr die entfernteste Spur, im Gegentheil die Ungezwungenheit und Augenblicklichkeit der Bewegung hat den höchsten mit Götterversammlungen verträglichen Grad erreicht. Eben so ist die Naturnachahmung durchaus nicht mehr ähnlich jener systematischen, erlernten [41]), sondern sie ist so frei und die Individualität so leicht erfasst und so klar empfunden, dass der Bildhauer ohne alle Schule und Anstrengung jede Gestalt und Stellung gleich einem gebornen Schauspieler wie von selbst darzustellen scheint. Von einem Typus der Gesichter ist kein Zug geblieben, er hat sich in künstlerisch erfundne Gesichtsbildungen verwandelt; der Kopf des sogenannten Theseus, ein in Athen bewahrtes Bruchstück eines Kopfs und der weibliche aus Venedig, jetzt in Paris, würden uns diess verbürgen, wenn es nicht nach dem in allem Uebrigen herrschenden Princip nothwendig vorausgesetzt werden müsste. Oertliche Verschiedenheit hinsichtlich des Geschmacks und der Grundsätze ist denkbar bis auf einen gewissen Grad und an den Metopen des Tempels von Olympia, verglichen mit denen des Parthenon, ist sie in einem Grade zu finden, der erkennbar genug ist ohne auffallend oder schwerbegreiflich zu seyn. Auch können

40) Bericht S. 91.

41) Schon Cockerell bemerkt: „ein Kanon und ein System anatomischen Ausdrucks sind überall an diesen Marmorwerken bemerkbar und es ist klar zu sehen, dass eine lang ausgeübte Regel bei einem jeden Theile derselben in Anwendung ist gebracht worden." Schorn im Kunstbl. 1821 S. 350: „In allen gewahrt man an der Ausarbeitung des Nackten eine Wissenschaft und Lebendigkeit, welche nur durch sehr genaues Nachbilden der Natur erworben werden konnte; zu Grunde liegen jedoch herkömmliche Regeln der Proportion, besonders auffallend an der Abtheilung des geraden Muskels und der Schmalheit der Hüften" H. Meyer in Göthes Kunst und Alterthum III, 1 S. 117: „Alle erscheinen kurz und vierschrötig. Die Beine und zumal die Schenkel mehrerer Helden müssen wohlgestalten Modellen mit ungemeiner Treue nachgebildet seyn."

Künstler, die in der Zeit zusammentreffen, sehr weit auseinandergehn, indem der eine an den Vorgängern hält und der andre nur Fortschritt und Neuheit will. Besonders und vielleicht einzig in seiner Stärke zeigt sich dieser Widerspruch unter Zeitgenossen in Pietro Perugino und Michel Angelo. Aber selbst wer sich auf den Michel Angelo berufen wollte, dürfte zwischen Phidias und den Statuen von Aegina eine längere Zwischenzeit vorauszusetzen nicht zweifelhaft seyn. Ohne die ausserordentliche Bewegung und den Schwung, welchen die Persersiege und die junge Philosophie in die Geister der Griechen brachten, wäre der Fortschritt von diesen Statuen bis zu denen des Parthenon selbst für den Zeitraum eines Jahrhunderts, wenn man für sie die Zeit des Bupalos oder Ol. 60, oder von etwa achtzig Jahren, wenn man die des Kallon annimmt, nicht leicht zu begreifen. Die Werke des Onatas denke ich mir weit näher denen des Phidias als denen, wovon es sich hier handelt. Ich glaube auch, dass man nur die falsche Beziehung des Paris auf die Perser aufzugeben und sich nur nicht über das was vor oder bald nach Bupalos die Sculptur nicht geleistet haben könne, falsche Begriffe aus falschen Voraussetzungen abzuleiten braucht, um den angedeuteten Unterschied der Zeiten zwischen dem Tempel zu Aegina und dem Parthenon vollkommen einleuchtend zu finden.

Nicht weniger stark als im Styl der Sculptur ist der Unterschied zwischen beiden Tempeln in dem Bezug der Sculpturen in ihrer Composition zur Architektur. Die der beiden älteren Giebelgruppen ist noch streng architektonisch, indem die Figuren sich paarweise genau entsprechend auf einander bezogen [42]) und, was noch viel mehr ist, in beiden Giebeln streng mit einander übereinstimmend, in denselben Stellungen und Paaren, mit derselben Figur der Göttin in der Mitte vertheilt waren und darum auch den gleichen Gegenstand,

---

42) Cockerell preist auch dieses: with much action in the figures, there is a majesty of order that impresses while it pleases.

den gleichen Augenblick, eine Schlacht auf die gleiche Weise, nur mit einem Wechsel der Personen, der an äusserst wenigen und wenig in die Augen fallenden Merkmalen kenntlich war, darstellten, so dass die lebendige Schlacht wie erstarrt in architektonische Ornamente erscheint, nicht verschieden von den vier kleinen Göttinnen und den vier Greifen, welche die Akroterien der beiden Giebel verzierten. So untergeordnet waren noch die Figuren der Architektur, so ähnlich einander in ihrer Aufstellung wie alle Theile des Baus auf beiden Seiten, bis nach und nach, wie wir am Parthenon sehn, mit dem Zweck des Baumeisters die Freiheit des Bildhauers sich vertragen lernte.

Hierbei ist eines besondern Umstandes zu gedenken. Cockerell, welcher die westliche Giebelgruppe in ihren elf Figuren für vollständig erklärt (S. 330), hat über die östliche die Meinung, dass sie vollständiger gewesen sey oder mehrere Figuren vorausgehabt habe (S. 337), welche durchaus unstatthaft zu seyn scheint. Er hatte bei der Aufgrabung die Lage jedes einzelnen Stücks notirt (S. 331), wie sie im Allgemeinen, da die Giebel durch Erdbeben eingestürzt waren, ihre regelmässigen Lagen auch im Boden der Erde noch einnahmen, und indem nach seiner Versicherung ausser den vier kleineren der Akroterien von fünf und zwanzig Statuen die Bruchstücke gefunden worden sind, nimmt er an, dass elf im westlichen, vierzehn im östlichen gestanden, obgleich die Compositionen in andern Hinsichten eine strenge Aehnlichkeit haben" [43]). Dass einige Statuen der Vorderseite, obgleich sie etwas grösser als die entsprechenden hinten sind, weil ein Helmbusch weggelassen, ein Arm mit dem Schwerd anders gebogen ist, weniger Raum erfodern, und dass auf der Eingangsseite der geplattete Vorplatz hundert Fuss Tiefe hatte, der auf der andern nur halb so viel Raum einnahm, diess sind die einzigen zur Sprache ge-

43) Die von Wagner verzeichneten Bruchstücke sind zum Theil in die Restauration verwandt worden. Kunstblatt 1828 S. 310 f.

brachten Gründe, nach denen die drei überschüssigen Figuren der östlichen Gruppe hinzugefügt werden. Diese Gründe für sich können offenbar nicht entscheiden: das einfache klare Gesetz der Composition aber scheint entschieden gegen diese Annahme zu sprechen. Dass die Composition in den elf Figuren der Westseite, den vier Paaren der Streiter, dem Gefallnen, dem nach ihm Langenden und der Göttin in der Mitte, vollständig und in sich abgeschlossen sey, ist klar. Von der Ostseite haben wir die drei Figuren der Mitte (von der Göttin nur den überlebensgrossen, dem auf der andern Seite völlig ähnlichen Kopf) und alle vier Kämpferpaare, übereinstimmend mit denen der andern Seite, sind in drei Statuen, dem knieenden Herakles, dem hinter ihm im Winkel des Giebelfelds liegenden Sterbenden und dem ausfallenden Helden Telamon zunächst bei dem Gesunknen (Oïkles), und in hinlänglich bezeichnenden Bruchstücken der andern ebenfalls gegeben. Wäre für ein fünftes Paar von Kriegern und für eine Nebenfigur in einer dritten Statue Platz auszusparen möglich gewesen, so fasste und ertrug die Composition, wie sie eingerichtet ist, sie nicht und schloss das Princip der durchgängigen Wiederholung auf beiden Seiten sie aus. Nur bei einem der Bruchstücke müssen wir verweilen, bei dem weiblichen Kopfe von dem Verhältniss der zum Vordergiebel gehörigen Figuren, mit einem Band um das Haar, rosenartigen Löckchen über der Stirne, über dem Rücken hinabfallendem Haar und etwas mehr Anmuth in den Zügen des Gesichts. Hiernach nemlich hat Hirt Hesione vermuthet, welche Herakles nach dem Sieg über ihren Vater Laomedon dem Telamon gab. Er stellte sie zur Rechten der Athene, rückwärts von dem hingestreckten Krieger, den er dazu für Laomedon selbst nahm. Zu so unbesonnenen Erklärungen kann noch jeden Tag die gewöhnliche Sucht Namen anzubringen und auch mit den unbestimmtesten Figuren grösserer Compositionen zu verbinden den Ausleger verleiten. Die Tochter Laomedons, als der künftige Siegspreis im Gefecht selbst gegenwärtig, wäre eine seltsame Prolepse;

auch als Zuschauerin an sicherer Stelle wäre sie bedeutungslos, unschicklich, und da in der Gruppe der Gegenseite keine betheiligte weibliche Person zu denken ist, so kann auch darum auf dieser keine vermuthet werden. Es findet sich übrigens noch ein vollkommen ähnlicher, nur sehr beschädigter Kopf [44]), wahrscheinlich von derselben Seite und beide gehörten ohne Zweifel Figuren an, die entweder in der Vorhalle oder im Tempel selbst ihre Stelle gehabt haben. Ob unter den fünf und zwanzig Figuren, die Cockerell nach den Bruchstücken zählte, diese beiden weiblichen mitgerechnet sind, erhellt nicht. Wenn nicht alle Bruchstücke in der Composition der Giebelgruppe aufgehn, so sind der Möglichkeiten verschiedene zu denken, wie auch andre Statuen ausser denen des Giebels hier begraben werden konnten und unerachtet der untergeordneten Umstände, die nicht aufgeklärt sind, scheint mir die Uebereinstimmung der beiden Compositionen vollkommen festzustehn: die überzähligen Figuren müssen eine andre Bestimmung gehabt haben als im Giebelfelde.

Die Werke des vorderen Giebels mögen in Styl und Ausführung, im Ausdruck der Muskelkraft, in der Weichheit wenigstens zum Theil denen des hinteren überlegen seyn: Cockerell schrieb sie dem Meister, die andern seinen Schülern zu. Dass der Unterschied ganz so gross sey wie er und nach ihm Mehrere ihn schilderten, ist mir oft zweifelhaft vorgekommen.

---

44) Wagners Bericht S. 36 f. In der Glyptothek ist nur der wohl erhaltene Kopf beschrieben N. 72 e vgl. 74 d.

Die Giebelgruppen des Parthenon *).

Taf. II. III.

Die Sculpturen vom Parthenon haben seit ihrer Verpflanzung nach London, wenn nicht auf die Kunst, die noch von andern Umständen als den besten erreichbaren Mustern abhängt, doch auf die Erkenntniss derselben einen grossen Einfluss geübt. Die Kunstgeschichte hat einen neuen Mittelpunkt, nach allen Seiten hin grosse Aufklärungen und für immer den richtigen Massstab für die Hauptverhältnisse gefunden. Auch der Inhalt der Darstellungen wurde vielfach untersucht und nach ihrer Wichtigkeit gewürdigt. Vorzüglich ist Bröndsted zu rühmen wegen des angestrengten Fleisses, den er auf diese Werke gewendet und wodurch er viel dazu beigetragen hat die Ansicht geltend zu machen, dass sie nicht unter dem Gesichtspunkte der blossen Verzierung zu betrachten, sondern von Bedeutung und Beziehung, Absicht und Zusammenhang überall durchdrungen sind. Ueber die Compositionen der Statuen in beiden Giebelfeldern ist seine Ansicht, die viel Treffliches, doch auch manche unreife Vorstellungen enthält, nur vorläufig kurz auf zwei Seiten seiner Arbeit über die Metopen mitgetheilt [1]). Er hat später Re-

*) The Classical Museum, London 1845 N. VI, in Uebersetzung von Dr. L. Schmitz. Man vergleiche die Abbildungen bei Stuart, im Brit. Mus. Vol. VI pl. 1—12 die Figuren des östlichen, pl. 13—19 die des westlichen Giebels, oder wenigstens die Elginschen Marmorbilder in Umrissen, Darmstadt 1816, oder Müllers Denkmäler I Taf. 26. 27, Clarac Musée de sculpture pl. 822—824.

1) Reisen in Griechenland Th. II 1830 S. xi f. [Tübinger Kunstblatt 1831 St. 22.]

staurationen entworfen, die sich in den Händen der Gesellschaft der Dilettanti befinden und für einen neuen Band ihrer Schriften bestimmt sind, wenn die dazu gehörige Erklärung in den Papieren des Verstorbenen sich vollständig genug vorfinden sollte [1*]). In keinem Fall ist ein baldiges Bekanntwerden dieser Arbeit zu erwarten und Niemand darf zurückhaltend zögern, der über die Gedanken eines Phidias, bei einem seiner grössten und in manchem Betracht ohne Zweifel seinem grössten Werke zu einem höheren Grad von Sicherheit des Verständnisses, als die bisherigen Versuche vieler namhaften Gelehrten gewährt haben, gelangt zu seyn glaubt.

Das Brittische Museum besitzt in den Werken des Phidias einen Schatz, dem im Gebiete der alten Kunst nichts Anderes zu vergleichen ist. Wenn Homer allen gebildeten Ländern und Individuen angehört, denen am meisten die ihn am besten verstehen, so ist dort allein in gewissem Sinn der Homer der Plastik zu finden, und unter seinen Werken sind die Statuen die höchsten und sie waren es noch weit mehr ehmals in ihren zwei geschlossnen Vereinen. In jeder Composition erhält die einzelne Figur durch ihre Stelle den Charakter, die Bedeutung und die Beziehungen, wonach sie zu würdigen ist, und je grösser der Geist, aus dem sie

1*) In der Bröndsteds Dänisch geschriebener Reise i Gräkenland 1844 vorgesetzten Biographie ist I S. 64 die Hoffnung ausgesprochen, dass die Arbeit noch ans Licht gebracht werden könne, und aus dem Bericht, der in der Generalversammlung der R. Society of litterature 1843 von Herrn Hamilton, einem einsichtsvollen Kenner der Griechischen Kunst, dem ich auch die obige Nachricht verdankte, vorgetragen wurde, Folgendes angeführt: „Die welche Gelegenheit gehabt haben die Beschreibung der Figuren in beiden Frontongruppen kennen zu lernen, die unglücklicherweise bis jetzt nur noch Handschrift ist und woran er vielleicht noch nicht die letzte Hand gelegt hat, werden bezeugen, dass sie ein Meisterstück ästhetischer Beurtheilung ist, worin die gesundesten Ansichten über die der Griechischen Kunst wesentlichen Eigenschaften niedergelegt und worin die Principien für diese Kunst auf des Volkes wirklichen Zustand und Eigenthümlichkeit gegründet sind."

hervorgegangen, um so mehr kommt darauf an Gedanken und Absichten bei dem Ganzen und alle Besonderheiten richtig aufzufassen. Die Grösse des Phidias als Bildhauers hat man allgemein angestaunt; seine Erfindsamkeit und Weisheit scheint man sich, nach der oberflächlichen Behandlung vieler Figuren und Verhältnisse zu urtheilen, oft bei weitem nicht gross genug gedacht zu haben.

Um über diese Darstellungen richtig zu urtheilen, ist vor Allem nöthig, beide immer zugleich ins Auge zu fassen und von einer für die andre zu lernen, und da wir die des westlichen Giebels, zwar nur aus der Zeichnung von 1674, aber hiernach wenigstens so vollständig kennen, dass das Fehlende zu errathen möglich ist, so muss diese Zeichnung die Grundlage der Untersuchung ausmachen [2]). Diese Zeichnung, wovon, so wie von allen Carreyischen, Copie im Kupferstichcabinet des Brittischen Museums aufbewahrt wird, ist selbst zum Denkmal geworden und jedes künftige Zeitalter, das den Phidias noch ehrt, wird auch ihren hohen Werth zu schätzen wissen. Einige Erklärer äussern sich über ihre Zuverlässigkeit nicht günstig [3]); aber eine nähere Prüfung würde ihre Zweifel beseitigt haben. Andere liessen ihrer Wahrheit und Treue Gerechtigkeit widerfahren, ohne sich

---

2) Eine genaue Abbildung nach der in Paris genommenen Copie der Carreyschen Originale ist in der fortgesetzten Ausgabe der Stuartschen Zeichnungen gegeben Vol. IV Ch. 4 pl. 1. 2. 3. 4; die Hälften sind zusammengesetzt und das Erhaltene ist dabei zu Rath gezogen in der Zeichnung pl. 5. Diese ist in der neuen Ausgabe des Stuartschen Werks wiederholt und hat auch im Brittischen Museum Vol. VI pl. 20 nur in der Ausführung gewonnen. Aus dem letzteren sind die Abbildungen auf den beigefügten Tafeln genommen.

3) C. O. Müller de Phidiae vita et operibus p. 92, J. Millingen in einem sehr durchdachten Aufsatz über den sechsten Band des Brittischen Museums, der in den Annali dell' Inst. di Corrispondenza archeol. Vol. VI p. 197—212 abgedruckt ist. Dass die beiden Ecken des Giebels nicht übereinstimmen, beweist am wenigsten gegen die Treue in der Abzeichnung der Figuren, da der Giebel auf zwei Blätter vertheilt ist, die vielleicht zu verschiedener Zeit gezeichnet wurden.

daran zu stossen, dass sie den grossen Styl nicht wiedergiebt, der in der Zeit des wackern Carrey nicht gefasst wurde [4]). Es kommen allerdings in der Zeichnung der hinteren Gruppe einige Versehen vor [5]); man muss die Höhe der Aufstellung das ungleiche, das starke und oft auch ein gutes Auge überwältigende Licht Athens und die verschiedenen Umstände bedenken, die dort so leicht dem Zeichner hinderlich seyn oder ihn zu eilen nöthigen konnten.

Durch Vergleichung der Zeichnung des westlichen mit den beiden Enden des östlichen oder vorderen Giebels, die im Zusammenhang, wenn gleich nicht ohne starke Verstümmlungen erhalten sind, werden wir die Norm inne, wonach Phidias innerhalb der durchgängig beobachteten Symmetrie Verschiedenheiten und Gegensätze angewandt, die symmetrischen Verhältnisse aber auf bestimmte Abtheilungen, die zugleich das Innre oder die Bedeutung der Personen angehen, gegründet hat. Die Art wie, die Seite von welcher er seine Aufgabe genommen, in welchem Moment er den Mythus gefasst hatte, schliesst uns die Betrachtung der vollständigen Composition auf und wir sehen daraus, wenn wir diese Auffassung auf die andere, woraus die ganze Mitte fehlt, anwenden, wie auch dieser Mythus statuarisch auf befriedigende Weise behandelt werden konnte. Die Vergleichung beider

4) So der Französische Architekt Le Grand, der im Jahr 1802 selbst eine genaue Copie von Carreys Zeichnungen machte, im vierten Bande des Stuartschen Werks p. 20.

5) Der Ilissus ist für eine weibliche Figur versehn; an der nächsten wirklich weiblichen Figur ist die linke Brust nach oben und nach unten ein wenig mehr bloss als in der Zeichnung, die von dieser Göttin und der mit ihr gruppirten männlichen Figur Stuart noch nehmen konnte (Vol. II pl. 9); der Raum, wo das Gespann der Amphitrite gewesen war, ist zu gering genommen; endlich sollte auf der andern Seite das grössere der beiden Kinder nicht gegen seine Mutter hingewandt seyn: an dem Bruchstück im Brittischen Museum, so wenig auch davon übrig geblieben, ist ersichtlich, dass der Knabe nach aussen schaute, ein Theil seines linken Schenkels und der Anfang des rechten sind zu erkennen.

Compositionen giebt endlich auch für die Erklärung im Einzelnen gewichtvolle Gründe und Rücksichten an die Hand.

Die Ausweichungen aus dem symmetrischen Gleichgewicht fallen leicht ins Auge: die Verschiedenheiten sind solche die aus der Sache hervorgehn, sie sind frei, ohne Aengstlichkeit behandelt und zum Theil absichtlich hervorgehoben und verstärkt. In dem einen Winkel des östlichen Giebels steigt der Sonnengott empor, im andern senkte Selene, die mit dem einen der Pferdeköpfe schon zu Carreys Zeit fehlte, sich hinab, und die Sonnenpferde ragen aufwärts über den oberen Karnies, die des Mondes über dem unteren abwärts hervor. Dort ist der Gott hinter den Pferden, hier sind die Pferde vor der Göttin die Gränze der Darstellung. Zunächst folgt auf beiden Seiten eine liegende Figur; diese ist dem Helios gegenüber männlich, gegenüber der Selene weiblich. Der männlichen Figur schliessen sich dort drei weibliche an, hier sind alle vier weiblich. Unter diesen Personen sind auf der Seite der Selene drei als verschwistert dargestellt, auf der des Helios nur zwei. Die dritte Figur von der liegenden männlichen Figur an hebt ihren linken Arm in die Höhe, die dritte von der weiblichen liegenden an lässt den rechten Arm herabhängen. Im westlichen Giebel nimmt wie in dem andern den linken Winkel eine männliche, den rechten eine weibliche Figur ein. Die zwei nächsten Personen sind dort verbunden und zusammengehörig, hier verschieden und von einander getrennt, wogegen dort der Zwischenraum des verbundenen Paars und der äussersten Figur etwas grösser ist. Gross ist auch die Verschiedenheit der zurückgelehnten männlichen Figur dort und der sitzenden, zum Theil gekauchten hier. Für den nackten grösseren Knaben auf der linken Seite ist eine nackte Göttin auf der andern, wo zugleich zwei Knäbchen ihren Müttern ohne Gegengewicht auf der andern Seite beigegeben sind. Dem Rossegespann gegenüber war, wie sich nachher ergeben wird, eines von Hippokampen oder Seerossen. Neben den Pferden der Athene ist ein Gott, neben

dem Gespann des Poseidon, welches verschwunden ist, eine Göttin.

Schon nach dem äusseren Verhältniss der Figuren ergiebt sich eine Gliederung, die mit einiger Nachhülfe durch die Kenntniss der Personen sich fester stellt. Um die Wichtigkeit der äusseren Erscheinung und Eintheilung auch für die Feststellung des Sinnes einleuchtender zu machen, werde ich der Erklärung hier und da vorgreifen und diese Abtheilungen kurz angeben. Dieser Symmetrie wegen wird die Deutung auch vorzüglich vom Mittelpunkt und von den Enden ausgehen müssen.

Westgiebel. 1. In der Mitte die Hauptpersonen Athene und Poseidon. 2. Nach den Seiten abwärts die Wagen beider Götter mit den dazu gehörigen Personen. 3. Hier die Land- dort die Seegottheiten, die sich beiden Hauptpersonen anschliessen. 4. Herakles mit Hebe auf Seite der Athene und Theseus im Gefolge des Poseidon, wobei, da für ihn keine Hebe sich darbot, eine weibliche Göttin hinzukommt die nicht ihn, sondern die vorhergehende Abtheilung angeht. 5. In den Winkeln Flussgötter Athens, der Ilissos und die Quelle Kallirrhoe.

Ostgiebel. 1. In der Mitte die Hauptperson Zeus. 2. 3. nach beiden Seiten abwärts die Neugeborne, der Geburtshelfer und die Götter des Olymps als Zuschauer. 4. Die Attischen Dämonen. 5. Helios und Selene im Aufgehn und Untergehen.

Wie diese im Allgemeinen unläugbaren Beziehungen gewisser Massen, Gruppen und Klassen der Personen auf einander bei der Erklärung berücksichtigt werden müssen, so haben wir auf der andern Seite unsere ganze mythologische Wissenschaft zu Rathe zu ziehn, um die schickliche, wahrscheinliche oder sichere Bedeutung der einzelnen Figuren und den Sinn der ganzen Anordnung festzustellen. Beides, die inneren Gründe, die aus den sonsther bekannten mythologischen Verhältnissen zu bestimmen sind, und die, welche sich aus den äusserlichen der Plastik ergeben, müssen im-

mer gegen einander gehalten und dabei, wie gesagt, auf beide Giebel zugleich Rücksicht genommen werden um zu entscheiden, was in die Erklärung bestimmt aufgenommen werden dürfe oder nicht.

Phidias, in einer Zeit der kühnsten und gewaltigsten Neuerungen und Erweiterungen, als der erfindungsreichste Künstler und der erhabenste Geist, hat auch die geheiligte Fabel der Staatsreligion, ohne sie anzutasten, doch in der Darstellung frei behandelt. Er that diess sowohl durch Weglassung alter Symbole als durch Erfindung neuer, bedeutungsreicher Bilder und Combinationen. Ein grosses Beispiel davon sehn wir an dem Fussgestell des Olympischen Zeus, wo er die Geburt der Aphrodite aus dem Meer in zwei und zwanzig Figuren dargestellt hatte. Die Liebschaft des Zeus mit der Here wurde in der uralten Legende auf seine Verwandlung in einen Kukuk zurückgeführt, wesshalb auch noch dem grossen Goldelfenbeinbild im Heräon ohnweit Argos und Mykenä ein Kukuk auf den Scepter gesetzt war. Aphrodite aber wird oft als das häusliche Glück mit der Here als der häuslichen Pflicht verbunden; und es ist kaum zu zweifeln, dass Phidias die Geburt der Aphrodite für das Bild am Fussgestell wählte um auf die Ehe des Zeus zu deuten. Welcher Unterschied aber zwischen der alten und mystischen Fabel und der hier allegorisch und anspielend gebrauchten und übrigens anmuthig und dichterisch behandelten Geburt der Aphrodite! So hatte Phidias für das Fussgestell der Athene im Parthenon selbst die Geburt der Pandora gewählt, die ebenfalls zweiundzwanzig Figuren umfasste [6]), was auch ungefähr die Zahl in unsern beiden Giebel-

6) Pausan. I, 24, 7. Plin. XXXVI, 4, 4. In basi autem quod caelatum est, Pandoras genesin vocavit. Ibi Dii sunt XX numero nascentes. Die Emendationen, adstantes, dona ferentes, auch munera porrigentes, wie Stuart wollte, oder gestantes, weichen vom Buchstaben stark ab: es genügt: ibi dii *ad*sunt XX numero nascen*ti*. Vermuthlich waren an den Enden auch Helios und Selene oder andre Figuren, welche zur Einfassung dienen, und diese wenigstens brach-

feldern ist. Pandora war das erste Weib und empfing von allen Göttern Geschenke. Athene aber ist als Ergane die Göttin und das Vorbild der Frauen. Die Vorstellung deutet also vernehmlich an, dass die behelmte Jungfrau keineswegs bloss als Kriegerin in diesem Tempel verehrt werde.

Eine andre Beobachtung dringen uns die erhaltenen Statuen und Bruchstücke der Giebelfelder selbst auf. Sie zeigen so entschieden als möglich, dass der Künstler alles in der Kunst Hergebrachte und Conventionelle gegen die Natürlichkeit in Formen und Zügen, Haltung und Stellung aufgab und nur aus dem wirklichen Leben unmittelbar seine Vorbilder nahm. Diese behaglich hingelagerten Figuren, in den ungezwungensten Stellungen, wie jeder Augenblick nach einer Laune oder einer Bedingung des Raums sie hundertfach verändern könnte, diese gleich den Wellen, die vom kleinsten Widerstand Richtung nehmen und ihr Spiel ins Unendliche vermanigfaltigen, wechselnden, geschmiegten, gestauchten, gebrochnen Falten sind mehr als verschieden von der alten Regelmässigkeit und steifen Zierlichkeit; sie zeigen eine bewusste Reaction gegen die alte Regel und die Kraft eines noch neuen Princips an. Der Unterschied dieser Werke in der Hinsicht von den Statuen vom Pallastempel in Aegina ist so stark, dass man sich nicht genug wundern kann über die jetzt, wie es scheint, geltende Annahme, wonach auch diese Werke erst nach den Siegen über die Perser entstanden seyn sollen. Ein Jahrhundert trennt sie von den Werken des Phidias, und der ganze grosse Umschwung der Dinge in Griechenland durch die Perserkriege, die durch die politische und nationale Erhebung verstärkte, aber früher vorbereitete Bewegung der Geister in der Philosophie und der Poesie ist erforderlich gewesen um in der Kunst eine Veränderung zu schaffen, eine Freiheit und Originalität, eine Erscheinung überhaupt zu bewirken, wie wir sie in den Werken des Phidias anstaunen.

---

ten nicht Geschenke. Pandora selbst und Hephästos sind zu der Zahl zwanzig aufzurechnen.

Pausanias bezeichnet mit einem Wort den Inhalt einer jeden der beiden Compositionen: in der vordern, sagt er, bezieht sich Alles auf die Geburt der Athene, hinten ist der Streit des Poseidon gegen Athene über das Land (Attika) dargestellt [7]. Er konnte in solcher Kürze sich nicht richtiger ausdrücken. Ueber das wie deutet er gar nichts an, es ist ganz allein aus den Werken selbst zu entnehmen. Aus ihnen aber ist ersichtlich, dass Phidias nicht das Geborenwerden, sondern die erfolgte Geburt, nicht das Streiten, sondern den entschiednen Streit oder den Sieg der Athene dargestellt hat. Grosse Künstler verschiedener Zeiten haben nicht selten die bedeutendsten religiös mystischen oder fabelhaften und selbst historischen Momente auf die Art zur Darstellung gebracht, dass sie einen Alles bezeichnenden Augenblick ergriffen, aus welchem das unmittelbar Vorhergegangne oder das Nachfolgende, das Ganze als ein Geheiligtes oder Allbekanntes hervorspringt. Päonios stellte den Wettkampf des Pelops als noch bevorstehend, wie Pausanias sagt, im vorderen Giebel des Olympischen Tempels dar. Der künstlerische Verstand, womit Phidias diese Art der Auffassung bei diesen beiden Aufgaben und nach seiner Kunstart, nach seinem Raum anzuwenden verstanden hat, ist nicht genug zu preisen: man prüfe sowohl die Fabeln als seine Behandlung derselben genau. Die Geburt der Athene erfolgt im Olymp, die Umgebung der grossen Götter ergiebt sich also von selbst: ihr Streit über den Besitz Attikas mit Poseidon ist nicht eine Angelegenheit der Olympischen Götter, sondern nur die Gottheiten, welche zu der Attischen Göttin und zu dem Meeresbeherrscher besondre Beziehung haben, schliessen sich ihnen an. So wurde von selbst die Wiederholung vieler Personen auf beiden Seiten vermieden.

---

7) Pausan. I, 24. Ἐς δὲ τὸν ναὸν ὃν Παρθενῶνα ὀνομάζουσιν, ἐς τοῦτον ἐσιοῦσιν, κόσα ἐν τοῖς καλουμένοις ἀετοῖς κεῖται, πάντα ἐς τὴν Ἀθηνᾶς ἔχει γένεσιν· τὰ δὲ ὄπισθεν ἡ Ποσειδῶνος πρὸς Ἀθηνᾶν ἐστιν ἔρις ὑπὲρ τῆς γῆς.

Wer die Erklärung noch sucht, thut wohl mit dem westlichen Giebel zu beginnen, weil die Composition vollständig vorliegt, so vollständig dass wir keine andre der Giebelgruppen, wovon wir Kenntniss haben, uns so bestimmt veranschaulichen können als diese. Indessen will ich den Gang nehmen, welchen die Sache für sich selbst genommen erfordert.

Der östliche oder vordere Giebel.

Da wir von dieser Composition die beiden Enden noch selbst in zehn Figuren, Helios und Selene mit ihren unsichtbaren Wagen für zwei Personen gerechnet, vor Augen haben, während die mittlere in früher Zeit (wahrscheinlich um der christlichen Kirche im Parthenon mehr Licht zu geben) weggeschafft worden und daher von Carrey nicht gezeichnet sind, so ist es natürlich mit den Enden zu beginnen. Helios und Selene hatte Phidias eben so bei der Geburt der Aphrodite an beide Enden gestellt, nur hier die Mondgöttin reitend auf einem Pferd oder Maulthier gebildet, was in Elis einen örtlichen Grund hatte. Wunderbar ist wie er die Bilder des Sonnen- und Mondwagens den spitzen Winkeln des Giebelfeldes anzupassen gewusst hat: was man Symbolik der Kunst nennen kann, zeigt sich hier in höchster Vollkommenheit. Der Kopf des Helios ragte hervor mit der auf dem Rücken liegenden Figur fast im rechten Winkel, so dass der Gott so viel als möglich zurückgelehnt das rasch empor drängende Gespann zügelte 7*); noch überspülten die Wellen seinen Leib, man konnte sie unter dem über den Karnies vortretenden Arm hinweg, wie Fauvel bemerkte, wenn man genau sah, erkennen. Und sie würden auch nicht umsonst im Marmor über die ganze Fläche des

---

7*) In den Zeichnungen ist diess Bruchstück nicht zu erkennen. Im Abguss hat man Kopf und Arme des noch von den Wogen bedeckten Helios, z. B. in Berlin. In Ansehung des Helios bei der Geburt der Aphrodite ist zu bemerken, dass die Uebersetzungen die Worte des Pausanias V, 11, 3 noch immer entstellen als ob Zeus und Hera seinen Wagen theilten (currum ascendunt).

Leibes angegeben seyn, waren vielleicht auch durch grüne Färbung verdeutlicht. Das angestrengte Zügeln des zurückgelehnten Fuhrmanns deutete die Macht, der Ausdruck der über den Karnies wie über den Horizont vordringenden zwei Rosse das Feuer der Sonne an. Für die Figur der Selene, wozu der vielbewunderte Pferdekopf gehört, der andre aber fehlt, ist in der Zeichnung von Carrey der Raum sichtbar; sie selbst war verschwunden und welcher Künstler getraut sich ein Gegenstück zu der nur angedeuteten Figur des Helios nachzuerfinden? Ein Wagen ist so wenig hier wie auf der andern Seite sichtbar gewesen.

Die Gruppe zunächst der Selene, wovon bei Carrey die vorderste und die hinterste Figur ihre Köpfe noch haben, stellt die drei Schwestern Aglauros, Herse und Pandrosos, die Attischen Göttinnen Klarheit, Thau und Allthau vor. Diese Deutung gilt mir als sicher: so sehr dass auch die folgenden Erklärungen sich zum Theil darauf stützen, so wie sie davon ausgegangen sind. Das Pandrosium war ein altes Heiligthum, mit dem nahen Tempel der Athene Polias verbunden, und auch in einer Grotte des Burgfelsens nach der jetzigen Stadt zu, auf der Seite des Tempels, wurden die drei Schwestern mit ihrem Vater Kekrops verehrt. Auch dem Pan war darin im Perserkrieg ein Altar errichtet worden und sie hiess daher Pans Höhle, benachbart der Grotte, worin Kreusa von Apollon besucht wurde und den Ion aussetzte, *Μακραὶ πέτραι* genannt. Diess wissen wir aus dem Ion des Euripides [8]) und ein merkwürdiges Basrelief aus Athen [9]) stellt nach der unzweifelhaften Erklärung Viscon-

---

8) Ion. 492—96 *ὦ Πανὸς θακήματα καὶ παραυλίζουσα πέτρα μυχώδεσι Μακραῖς, ἵνα χοροὺς στείβουσι ποδοῖν Ἀγραύλου κόραι τρίγονοι.* 952 *οἶσθα Κεκροπίας πέτρας Πρόσβορρον ἄντρον, ἃς Μακρὰς κικλήσκομεν; Οἶδ', ἔνθα Πανὸς ἄδυτα καὶ βωμοὶ πέλας.* Die *Μακραὶ* auch 283 und 1400: *Κέκροπος ἐς ἄντρα καὶ Μακρὰς πετρηρεφεῖς.*

9) Mus. Worsl. Lond. 1824 T. I p. 19, in der Mailänder Ausg. tav. 4. Aglauros hatte ausserdem ein Temenos unter der Akropolis wie Pausanias anführt I, 18, 2, der das mit dem Tempel der Polias

tis den Kekrops und seine drei Töchter dar im Grunde der Höhle, mit einer Reihe von sechs Andächtigen in kleiner Figur, welche sie verehren oder ihnen Gelübde thun. Zur näheren Bezeichnung der Grotte ist Pan hinzugefügt, aussen auf dem Felsen gelagert. Der Altar, aus dem Felsen selbst ausgehauen, ist in der geräumigen Grotte, die kein Alterthumsfreund der Athen sieht unbesucht lassen wird, noch erhalten. Die drei Schwestern hatten in dem Basrelief sich an den Händen gefasst, so wie häufig die Horen thun, um die Einheit ihres Wesens anzuzeigen: die vordere ist dadurch ausgezeichnet dass sie beide Arme und den Kopf verhüllt und auch den Hals querüber bedeckt hat, als Aglauros, die Priesterin der Athene, wie Hesychius angiebt. Die Chariten sind nach ihrer Schwesterlichkeit in der unzählig oft wiederholten Gruppe der stehend einander umschlingenden Figuren sehr glücklich ausgedrückt. Aber Phidias hat auch unter der Bedingung, seine drei Figuren an dieser Stelle theils sitzend, theils liegend darstellen zu müssen, durch das traulichste Aneinanderschmiegen und das bequemste Sichgehenlassen vollkommen deutlich zu machen gewusst, dass sie als Schwestern zusammengehören. Der Arm der Herse, der mittleren, ruht auf dem Schoose der vordersten, der Aglau-

---

und des Erechtheus verbundne Pandrosion I, 27, 3 erwähnt. S. auch Herod. VIII, 53. [Ueber das Agraulion in dem Burgfelsen s. Bröndsted Reise II S. 232, der auch S. 229 eine der Metopen nach der Carreyschen Zeichnung sehr wahrscheinlich auf die drei Töchter des Kekrops bezieht. Ein von Pittakis in der Ἀρχαιολ. Ἐφημερὶς n. 389 edirtes Bruchstück eines Basreliefs stellte vermuthlich den Kekrops vor, ebenfalls in einer Grotte, worin auch Pan weilt, mit seinen drei Töchtern an der Hand. Dass er sie zu Pan führe, würde ich nicht sagen. S. Ad. Schöll Mittheilungen aus K. O. Müllers Papieren S. 95. 101 ff. Eins der in Adria gefundnen Bruchstücke von gemalten Vasen bei Ottavio Bocchi in den Diss. acad. di Cortona 1741 T. 3 p. 80 tav. 9 und in einer neuen Zeichnung bei Inghirami, der die Herkunft nicht kannte, Mon. Etr. Vasi tav. LV, 5 p. 518, enthält eine weibliche Figur mit der Ueberschrift *ΑΓΛΑΥΡΟΣ*, die bei Bocchi fehlt, und eine männliche Figur daneben, bei der man natürlich an Kekrops denkt.]

ros, die sonst frei sitzt und nach vorn schaut und dadurch sich auch hier ein wenig von den beiden andern unterscheidet. Die letzte, welche ausgestreckt im Schoose der Schwester liegt, scheint darum als Pandrosos gemeint zu seyn weil die ausgedehnte Gestalt, die zugleich mit einer Figur der andern Seite sich ins Gleichgewicht setzt, der Verbreitung des Thaus oder dem Namen Pandrosos entspricht. Sie blickt auf die Selene, und Alkman nennt Herse, was von der Pandrosos nicht weniger gelten muss, allegorisch eine Tochter des Zeus und der göttlichen Selana. Diese Figuren wurden bisher fast allgemein für die Parzen gehalten: nur Leake nannte sie Vesta, Ceres und Proserpina. Bröndsteds Idee, dass Zeus zwischen Aufgang und Niedergang, zugleich umgeben erscheine von den drei Horen und den drei Schicksalsgöttinnen, war aus alten Kunstwerken geschöpft, wo freilich die Figuren dieser Göttinnen im Kranz der kolossasalen Statue oder sonst auf untergeordnete Art angebracht sind. Allein die drei Horen waren hier sicher nicht vorgestellt, wie denn auch statt ihrer Visconti die Proserpina, Ceres und Iris, Col. Leake Peitho, Venus und Iris nannte. Die drei Horen, die im Homerischen Hymnus auf Aphrodite diese Göttin bei ihrem Hervorgehn aus dem Meer empfangen und kleiden, thun diess als Göttinnen der Jugend und der Blumen. Die Parzen aber, getrennt von den Horen, sind nicht anzunehmen, weil man sie so nicht auf den Zeus, sondern auf die Geburt der Athene beziehen müsste, und so bedeutend und schön die Vorstellung der Mören bei der Geburt von Sterblichen ist, so unschicklich wäre ihre Erscheinung da wo eine unsterbliche Gottheit in das Daseyn tritt [9*]. Cockerell wollte in den drei Figuren sogar den Unterschied der Jugend, der mittleren Jahre und des abnehmenden Alters annehmen, nach einer Bedeutung von

9*) Es sey denn in alterthümlich oder auch tändelnd naiver Darstellung, wie auf einem bekannten Etrurischen Spiegel mit der Geburt des Bacchus eine Figur für Möra erklärt wird. M. Piocl. IV tav. B. I p. 365, Gerhard Etr. Sp. I, 82, und dergleichen mehr.

Klotho, Lachesis und Atropos, wovon in den Alten keine Spur vorkommt. Aber auch ohne das würden die ernsten, traurigen Parzen nur einen Mislaut in das Ganze bringen, den man gerne vermeidet so bald man sich eines andern hier passenden schwesterlichen Dreivereins erinnert.

Nicht so leicht ist es ausgemacht, wofür die drei der Aglauros, Herse und Pandrosos gegenüberstehenden Figuren bestimmt zu halten seyen. Die liegende Figur gilt gewöhnlich für Theseus, Visconti und Leake erklären sie für Herakles 9**), Bröndsted für Kephalos, Sohn des Hermes und der Herse. Sie kann aber nicht Kephalos seyn, weil dieser als Heros eines einzelnen Demos für Athen wenig bedeutet und nach seiner Geltung in der Naturpoesie sich nicht eignet dem Helios ins Antlitz zu schauen, da er vielmehr von der Eos geraubt wird damit die Dunkelheit weg sey wann jener seine Herrschaft antritt. Dass Kephalos als Günstling der Eos nach dem Aufgang der Sonne schaue wie Atropos auf den Untergang des Mondes blicke, ist einer von den kleinen tändelnden Einfällen, die man nicht einem grossen Bildhauer unterschieben sollte. Der Annahme des Herakles steht entgegen, dass dieser auf der andern Seite unter den Göttern erscheint, als Heros aber zu Attika keine besondre Bezie-

---

9**) Müller A. Denkm. I, 26, 120, widerspricht bloss der Erklärung Theseus, die nach Reuvens von Taylor Combe in der Synopsis herrührt, ohne selbst die Figur zu benennen. Payne Knight im Classical Journal N. XXVII p. 99 fand ihre Aehnlichkeit mit dem Hercules *Κροτωνιάτας* der Münzen vor und nach Phidias so gross und zugleich die Anwesenheit des Dorischen Heros so unpassend, dass er in seinen abentheuerlichen Gedanken die Figur erst unter Hadrian mit dessen eignem Bild im andern Giebel, welches zufällig gerade die Figur des Herakles ist, dorthin geschafft seyn lässt. Gerhard Auserl. Vasen I S. 19 f, Drei Vorles. S. 45 denkt sich den Iacchos in Verbindung mit Demeter und Kora: aber ist diess eine Figur für Iacchos? Im andern Giebel ist dieser Dreiverein höchst wahrscheinlich. Gegen Dionysos, der schon früher genannt worden war, macht Leake in der Topographie p. 255 gegründete Erinnerungen. Den Kephalos zieht Forchhammer vor, Panathen. Festrede S. 24.

hung hat. Uebrigens drückt das hinlänglich erhaltne Gesicht auch nicht die Kraft des Herakles aus. Eben so wenig auch die jugendliche Heldenschönheit des Theseus, die wir in einem Werk des Phidias erwarten dürften: noch weniger den Charakter des Dionysos, welchem auch die Formen des Körpers durchaus widersprechen. Die Figur kann nicht wohl einen Anderen vorstellen als Kekrops, den ersten König Athens, unter dessen Herrschaft, nach dessen Zeugniss, ja durch dessen Ausspruch nach der andern Erzählung der Streit der Athene um das Land entschieden wurde [10]. Sein heiliges Grab, das Kekropion, war in dem mit dem Erechtheion verbundnen Pandrosion; ihn sehn wir auf dem angeführten Basrelief in der Höhle des Kekropischen Felsens an der Spitze seiner Töchter verehrt, wo er als ein noch junger Mann nach schlichter altattischer Weise in einem kurzen Rock und Mantel mit nackten Armen und Beinen erscheint. Für ihn ist der still ernste und man könnte sagen bürgerliche Ausdruck des Gesichts passend, eben so sind es die derben, aber nicht vorzugsweise heroisch ausgewirkten Körperformen, die man mit dem jugendlichen Ilissos vergleichen muss. Die Stellung worin er gelagert ist gehört zu denen, die als eine natürliche, gewöhnliche, auch ohne den schrägen Giebelraum sich bei verschiedenen Personen wiederholt, unter die allerdings auch Herakles und Dionysos gehören. Eben so ist die Unterbreitung einer Thierhaut auf den Boden zum Liegen oder Sitzen darauf kein besonderes Kennzeichen. Kekrops ist so wie Herse und Pandrosos auf einem ausgebreiteten Tuch gelagert, darunter blicken zwei Pfoten von einer nicht zu bestimmenden Thierhaut hervor. Dass Kekrops hier nicht mit seinen Töchtern verbunden ist, kann unmöglich Anstoss geben, da beide nicht in Handlung, sondern in Ruhe sind.

10) Apollodor III, 14, 1 verwirft, dass Kekrops und Kranaos, so wie dass Erechtheus richtete, und behauptet den Urtheilsspruch der zwölf Götter, aber nach dem von Kekrops abgelegten Zeugniss. Als den einzigen Richter nannte diesen Kallimachos. Schol. Il. XIX, 53.

Die zwei folgenden Göttinnen, von Visconti, wie schon bemerkt, für Ceres und Proserpina gehalten, scheinen schon nach ihrer Verbindung die zwei Attischen Horen Thallo und Auxo zu seyn. Sie sitzen auf behauenen Steinen, Würfeln mit Kissen bedeckt; Stühle, wie im Basrelief des östlichen Frieses die zwölf Götter haben, ertrug die Last der Statuen nicht. Die, welche die Rechte auf ihren Schenkel den linken Arm auf die Schulter der Schwester legt, hatte nichts in der herabhängenden Hand; es müsste sich noch in irgend einer Spur verrathen. Die vordere streckt ihren Arm nach der neuen Göttin aus. Bei diesen zwei Göttinnen und Aglauros, Ares, Zeus, so dass zwischen Aglauros und ihrem Gatten Ares und den Schwestern Thallo und Auxo Zeus in der Mitte stand, mussten die Attischen Epheben bei der Aufnahme unter die Bürger schwören [11]; sie waren also jedem Sohne dieses Landes von eigenthümlicher Heiligkeit.

Von den beiden letzten erhaltnen Figuren nach innen zu gehört die eine neben der Aglauros und ihren Schwestern, die von den vor Carreys Zeit herabgeworfenen Statuen allein noch vorgefunden worden ist, Nike. Sie stand nach vorn, die Arme erhebend oder vor sich ausstreckend, die Flügel emporgerichtet, und ist gegürtet, so wie die Nike die auf der westlichen Seite den Wagen lenkt. Durch die Löcher für den Einsatz der Flügel ist sie deutlich bezeichnet und danach schon von Visconti erkannt worden. Von allen Dämonen einer besondern bestimmten Bedeutung war am meisten Nike berufen unter der Umgebung der neugebornen Göttin zu erscheinen, welche selber Athena Nike heisst, den Sieg in sich schliesst. Bröndsted sollte daher billig unterlassen haben für diese Figur den Namen der Agathe Tyche herbeizuholen. Auch die Einwendung von Millingen, dass Nike auch auf der Westseite, und zwar ungeflügelt vorkommt, darf uns in unsrer Annahme nicht irre machen. So weise

11) Jul. Poll. VIII, 106.

es von Phidias war, bei dem Reichthum, aus dem er im Mythus und in sich selber zu schöpfen hatte, in zwei einander so nahstehenden Werken nicht dieselbe Person zweimal vorzuführen: so scheut doch gerade der mächtigste Geist auch am wenigsten die Ausnahme, die er da zu machen weiss wo sie die Regel erweitert oder bestätigt. Sehr richtig ist's, dass man im Jahrhundert des Phidias schwerlich auf den Unterschied zwischen geflügelter und ungeflügelter Nike ein grosses Gewicht legte. In dem alten Bild in ihrem Tempel in Athen war Nike ungeflügelt [12]), und so behielt man sie bei in dem Tempelchen, wo sie auf dem Felsenvorsprung an der Kimonischen Mauer die stolze Zuversicht der Athener verkündete, die sich die Künstler nachher so auslegten wie aus Pausanias bekannt ist [13]). Darum hat auch Niemand gezweifelt, dass die Wagenlenkerin der Athene im hinteren Giebel Nike sey, unerachtet sie ohne Flügel war: dass Athene ihr zueilt macht sie dort auch ohne Flügel deutlich genug. Dass aber Nike in dem Augenblick als Athene geboren ist ihre Flügel schwingt, ist ein schöner, zur Verherrlichung ihres Wesens wirksamer Gedanke, der auf keine andre Weise ausgedrückt werden konnte.

Die andre Figur auf der Seite der Thallo und Auxo, welche der flügelschwingenden Nike durch ihre im Lauf bewegten Gewänder entspricht, Iris zu nennen, wofür sie seit Visconti allgemein gehalten worden ist, fuhr auch Millingen fort. Man glaubte dass sie vom Olymp herabeile, entweder den beiden Göttinnen zunächst, als Demeter und Persephone genommen, oder bis zu den Enden der Erde die Wunder zu verkünden wovon sie Zeuge gewesen. Der Gedanke ist etwas weit hergeholt, etwas zugespitzt und rhetorisch für Phidias. Er wird aber auch widerlegt durch das was man gerade dafür anführt, die Kreisform, die der Mantel im Fliegen über den Rücken beschreibt. Denn diese breite, sich

12) Pausan. V, 26, 5.
13) Id. III, 15, 5.

überwölbende Masse ist einem Regenbogen, der aus dem Peplos sich eben so gut nachahmend hätte bilden lassen, so sehr entgegengesetzt, dass man gewiss seyn darf, Phidias, der sich auf Natursymbolik verstand, hat nicht an die Iris gedacht. Aber es ist noch eine andere Tochter des Kekrops übrig, die Oreithyia, für welche die bewegte Figur, die mit den Falten des Chiton spielende und den Peplos aufblähende Luft vollkommen passend ist. Durch ihren Ehebund mit Boreas war den Athenern im Perserkrieg Heil geworden und dem Boreas wurde daher am Ilissos, an der Stelle, von wo er Oreithyia entführt hatte, ein Tempel errichtet. In einem der merkwürdigsten Vasengemälde, das die Französische Abtheilung des archäologischen Instituts bekannt gemacht hat, sind die drei Schwestern der Oreithyia, mit den beigeschriebenen Namen Aglauros, Herse und Pandrosos Zeugen von ihrer Entführung und Vermittlerinnen ihrer gegesetzmässigen Heirath, indem sie den Vater versöhnen. In der Erklärung dieses dem Styl nach an Polygnot erinnernden Bildes habe ich zu zeigen gesucht, wie bei diesen Göttinnen die Naturbedeutung, die sie im Cult hatten, und der persönliche Charakter, den sie als Königstöchter in der dichterischen Fabel annehmen, wunderbar in einander spielen: und um hinsichtlich der Oreithyia richtig verstanden zu werden, muss mir erlaubt seyn das dort über sie Gesagte vorauszusetzen. Phidias, in dessen Werk die drei gewöhnlich verbundnen Schwestern als Göttinnen anzusehen sind, musste auch die Oreithyia von ihrer dämonischen Seite fassen, als Thyia, die fruchtbringende Luft, die in Böotien ein besondres Heiligthum hatte und wofür Oreithyia nur ein verstärkendes Compositum ist. Nach dieser Beziehung steht sie der Thallo und Auxo, die von ihrem belebenden Hauch mit abhängen, glücklich zur Seite und macht auf neue Art mit ihnen gewissermassen einen andern Drilling Attischer Göttinnen aus, obgleich sie äusserlich der Nike, so wie ein Mann, Kekrops der hintersten der drei Schwestern gegenübergestellt ist. Die Bewegung der Oreithyia und das Spiel

des Windhauchs in ihren Gewändern, drückt vermuthlich nicht den Moment aus, so wenig wie die Figuren des Helios und der Selene[13*]), sondern symbolisch die Natur der Person überhaupt, mit Bezug auf gewohnte Arten sie darzustellen, wonach sie kenntlich wurde, so wie der Flussgott durch seine Lage. Der physikalische Zusammenhang zwischen Oreithyia und der Göttin, die im Aether geboren wird und in diesem Gebiet mächtig ist, nach uralten Ideen, scheint mir nicht in den Kreis derjenigen, worin Phidias sich hielt, einzugehen.

Wenn wir denn so nach besondern Gründen für die einzelnen Personen die Aglauros, Herse und Pandrosos, den Kekrops und die beiden Attika eigenthümlichen Horen, endlich die Oreithyia mit der Geburt der Athene unter den Olympischen Göttern verbunden und keinen einzigen nicht Attischen Dämon unter sie gemischt sehn, so springt wie von selbst der Gedanke hervor, dass Phidias darstellen wollte wie die neugeborne Göttin zunächst für Athen geboren war, zuerst von den Athenern verehrt wurde. Aus Pindar ist ja bekannt wie über diesen Umstand Athen und Rhodos stritten, oder wie vielmehr der Rhodische Mythus den Athenern nachgab und zugestand, dass Feueropfer von diesen zuerst der Athene gebracht worden seyen. Hätte Pausanias zu dem einen Wort Geburt etwas hinzusetzen wollen, so musste er offenbar sagen für Athen. Denn wie wichtig im Glauben der Alten dieser Umstand seyn musste, überzeugt man sich leicht wenn man sich erinnert, wie fromm die verwandten Legenden lauteten, dass Götter bei Sterblichen einkehrten, um zuerst ihnen ihre Gaben und mit ihnen ihren Dienst zu überliefern, Demeter in Eleusis, von wo Triptolemos die Aehren in alle Welt trug, Dionysos in Ikaria oder bei an-

13*) Ich kenne die guten Gründe nicht, aus denen Phidias sich die Geburt der Athene in den ersten Tagesstunden und darum die „Nachtgöttin", die übrigens nicht anzunehmen ist, als fliehend vor dem Helios gedacht hätte. Böttiger Kl. Schr. II S. 161.

dern Attischen Geschlechtern oder in Aetolien bei König Oeneus. Hatten doch manche Völkerschaften selbst die Geburt der Götter, sogar die des Vaters der Götter und Menschen ihrem eigenen Wohngebiet, einer Grotte ihrer Gebirge zugeeignet. Bröndsted aber hat, wie wir sehen, geirrt indem er den vorderen Giebel als ein Bild der Welt dem hinteren als einem Bilde des Attischen Landes entgegenstellte. Dass Athene für Attika den ersten Oelbaum gepflanzt hatte und auf diese Wohlthat den Anspruch gründete das Land zu besitzen und nach sich zu benennen, was der andere Giebel demnach als eine Fortsetzung darstellte, zeigt hinlänglich, welch einen tiefen Gehalt die Wahl der Götter in den Nebenseiten des vorderen hat. Das Gewicht dieser einleuchtenden allgemeinen Bedeutung der Attischen Dämonen in demselben ist so gross, dass es auch auf die für sich vielleicht für Manche noch zweifelhafteren Benennungen Einfluss gewinnt, da in einer gegründeten Erklärung einer meisterlichen Composition, so wie sie selbst von allen Seiten in einander greift, auch in der Erklärung das Einzelne sich unter einander und das Besondre und das Allgemeine sich gegenseitig bedingen und bestätigen müssen. Ich meine unter den Figuren, die für sich vielleicht bezweifelt werden könnten, die des Kekrops, der Oreithyia und im andern Giebel die des Ares neben dem Siegeswagen der Pallas: denn auch Ares war im altattischen Mythus bedeutender als später, er war unter andern der Aglauros Gatte und auch er in den Ephebeneid aufgenommen. Dass Erechtheus, der Pflegling der Töchter des Kekrops nicht vorkommt, war vielleicht sehr absichtlich, indem der Beiname der Göttin des neuen Tempels Jungfrau, nach welchem der Tempel benannt wurde, vermuthlich nicht ohne Bezug auf den mystischeren Cult des so nahen Tempels der Polias, des alten Erechtheums, der eine gewisse Mutterschaft der von der Parthenos Promachos verschiednen Athene feierte, geltend gemacht worden ist [14]).

14) Aus diesem Grund ist auch vielleicht die Meinung des Pau-

Ueber die schwierige Frage, wie der gänzlich untergegangne Theil der grossen Gruppe, die Geburt selbst zu denken sey, thut es mir leid mich im Widerspruch, so wie bisher über die erhaltnen Figuren, mit meinem Freunde Prof. Gerhard zu finden, der über diesen Giebel vor ganz kurzer Zeit geschrieben hat [15]). Er nimmt an dass Zeus mit Athene aus seinem Haupt hervorsteigend vorgestellt gewesen sey. Dazu vermochten ihn, so wie früher zu derselben Annahme Quatremere de Quincy durch eine bekannte Spiegelzeichnung veranlasst worden, die in neuerer Zeit so häufig zum Vorschein gekommnen Vasengemälde, die in dieser Darstellung des Mythus übereinstimmen. Bröndsted stellte sich vor, dass die Tochter des Zeus sich in die Lüfte schwang und über ihrem sitzenden Vater, zum Gipfel des Frontons emporschwebte; und Millingen, der Beides verwirft, meinte wenigstens, dass ohne die kleine Pallas auf dem Kopf des Zeus nicht ihre Geburt, sondern nur eine Einführung und Aufnahme der Athene in die Götterversammlung dargestellt seyn würde. Unter den Vasengemälden ist eine in mehrfacher Hinsicht äusserst schätzbare Klasse solcher, die aus den alten religiösen Malereien der Tempel entlehnt zu seyn scheinen, was aus mancherlei Umständen sich leicht erklärt. So ist uns die Einfalt einiger volksmässig mystischer Legenden auf eine weit bedeutendere Art als in der dürftigen Erzählung meistentheils später Schriftsteller überliefert. Unter diese Klasse möchten auch die Vasen mit der Geburt der Athene gehören. Die inneren Tempelmalereien haben, wie wir auch im späteren Mittelalter sehn, gewöhnlich einen stehenden oder nur in Nebendingen wechselnden Typus und der Charakter des architektonischen Bilderschmucks der Tem-

---

sanias I, 24, 7, dass der Drache bei der Lanze der Athene in dem grossen Tempelbild von Phidias Erichthonios zu seyn scheine, anzufechten und die Schlange auf Athena Hygiea zu beziehen, die in Athen verehrt wurde.

15) Drei Vorlesungen. Berlin 1844 S. 29—48.

pel (*κόσμος*) befolgt nicht ganz dieselben Gesetze, hat auch zum Theil seine eignen Gegenstände. Auf jeden Fall scheinen Arbeiten der Vasenfabriken, bestimmt für feststehenden Gebrauch im gemeinen Leben, auf Sculptur und ein grosses öffentliches Monument nur eine sehr bedingte Anwendung zu gestatten. Jedermann der die Schöpfungen des Phidias mit ganz freiem, nicht von den Vasengemälden eingenommenem Aug' und nicht bestochenem Urtheil betrachtet, wird gestehen müssen, Phidias kann den Zeus nicht so wie die Vasenmaler gebildet haben. Und hätten es auch andre Künstler noch so viele, für die verschiedensten Orte und Bestimmungen gethan [15*]), wer die Gruppen der Aglauros, Herse und Pandrosos, der Thallo und Auxo schuf, wer die originalen Gestalten der Aphrodite auf dem Schoose der Dione, die Gruppe der Eleusinischen Götter dem gegebenen Raum anpasste, wer die Gestalten der zwölf auf Stühlen sitzenden Götter im östlichen Fries érfunden hat, der kann altem Brauch in einem aus dem Kopf gebärenden Zeus nicht gefolgt seyn: er kann nicht ein Werk, das überall von der überschwenglichsten Erfindungskraft und zugleich von dem tiefsten und reinsten Kunstsinn und Geschmack zeugt, Natur und Leben unter aller erhabenen Grossheit durchgängig athmet, durch eine Misgeburt des alten Wunderglaubens, einen Ueberrest der rohen Einfalt alter Zeiten entstellt, ein selbst in kleiner Darstellung, an einem niedrigen Gefäss, für kleine und bestimmte Kreise kühnes und bedenkliches Bild nicht durch den Marmorkoloss zum Unerträglichen gesteigert und den Augen von ganz Hellas ausgesetzt haben, an der Stelle die vor allen andern in Athen die Kunstbewunderer zur Schau zusammenrufen musste: es ist widerstreitend, unmöglich es sich zu denken. Aber wenn die Vergleichung andrer Bild-

15*) Pausanias I, 24, 2. *κεῖνται δὲ ἑξῆς ἄλλαι τε εἰκόνες καὶ Ἡρακλέους· ἄγχει δὲ ὡς λόγος τοὺς δράκοντας, Ἀθηνᾶ τέ ἐστιν ἀνιοῦσα ἐκ τῆς κεφαλῆς τοῦ Διός* (Herakles mit der Athene auch als Kind verbunden).

werke uns leiten soll: so ist den Vasengemälden das schon von Andern angeführte Gemälde bei Philostratus [16]) und das zu diesem in der Ausgabe von Jacobs verglichene bekannte Basrelief entgegenzustellen. Im letzteren hat Hephästos, der hinter dem sitzenden Zeus weggeht, das Haupt eröffnet; aber kein Pallaspüppchen sitzt diesem auf dem Haupte, sondern es gehörte vermuthlich zur Vollständigkeit dieser Composition, dass Athene in ihrer natürlichen Gestalt auf der andern Seite des Zeus stand. Das Gemälde stellte die schon erwähnte, von Pindar erzählte Rhodische Fabel vor; die Athener und die Rhodier, opfernd auf ihren Akropolen auf beiden Enden des Bildes bei der Geburt der Pallas. Sie war eben geboren, wie das Beil des Hephästos andeutete, und Zeus drückte zugleich Angegriffenheit und Freude aus und sprach zu seiner Tochter. Schon hierdurch verräth sich, dass diese nicht klein wie ein neugebornes Kind gemalt war; der Sophist hätte es erwähnt; aber es ist noch klarer aus dem was er, vermuthlich bloss aus eigner Erfindung hinzusetzt, Hephästos sey auch zugleich in die Athene verliebt und könne sie durch Geschenke, wie sie ihm zu Gebot stehen, nicht gewinnen, da sie schon mit angebornen Waffen versehn sey.

Mir ist eher wahrscheinlich, dass Zeus sich schon von seinem Thron, worauf er sitzend in den Vasengemälden die Geburt vollbringt, erhoben hatte und gerade in der Mitte des Frontons stehend ihn bis zur Spitze ausfüllte, die auf der hinteren Tempelseite offen blieb indem Athene und Poseidon nur bis nahe an sie heran gestellt waren, um sich so in die Mitte zu theilen. Den Geburtsact drückten aus der Feuergott mit dem Beil, vielleicht Eileithyia — denn sicher scheint es mir nicht dass diese hinzugefügt war — der Charakter im Auftreten der Athene und der Eindruck der neuen Erscheinung auf die Olympischen Götter. Der Gott mit dem Beil war vermuthlich nicht Hephästos, sondern der Titan

16) Imagin. II, 27.

Prometheus. Dass Euripides im Ion diesen den Entbinder des Zeus nennt [17]), scheint sich nur auf das Werk des Phidias gründen zu können. Denn da diess zur Zeit dieser Tragödie ganz neu war und da der Dichter in ihr bei dem, was er über den noch neueren Figurenschmuck der Metopen und des Giebels am Pythischen Tempel sagt, mit Stolz auf den Parthenon hinblickt [18]), so ist es kaum glaublich, dass er in Hinsicht eines Hauptpunktes wie die Geburt der Athene und die Art ihrer Bewerkstelligung sich sollte von Phidias entfernt haben. Die Annahme mag im Keramikos alt gewesen seyn, sich aber erst durch Phidias zu der Geltung erhoben haben, wonach Euripides sie als eine nun eingeführte an die Stelle der gemeinen setzt.

Das Wunder kennt keine Zeit und Wachsthum kommt bei den Göttern nicht vor, obgleich sie verschiedene Alter annehmen. Dass Pallas mit den Waffen, wie Stesichoros erfunden haben soll, aus des Zeus Haupt hervorgeht, Hermes in der Wiege den Diebstahl versteht, Apollon als neugebornes Kind auf dem Arm der Mutter seine Hand gegen den Drachen ausstreckt, diess alles drückt gleichmässig aus dass in den ewigen Göttern keine Zunahme ist wie keine Abnahme. Aber da es nicht nöthig war diess bei jeder Gelegenheit einzuschärfen, so konnte in der Darstellung der Geburt der Athene sie selbst auch ihre gewohnte Gestalt haben, wenn nur sonst der Augenblick und die Art ihrer Geburt angedeutet war: zwischen Geborenwerden und Athene seyn, also auch erwachsen und in der Gestalt eines bestimmten Alters seyn, lag keine Zeit: für den Glauben im Volk und für die Phantasie des Künstlers war dieser Unterschied gar nicht vorhanden. Wenn man die Sache prosaisch betrachten will, so sind wenigstens drei Momente zu unter–

---

17) Ion. 455. *Εἰλείθυιαν καὶ ἐμὰν Ἀθάναιαν ἱκετεύω, Προμηθεῖ Τιτᾶνι λοχευθεῖσαν κατ᾽ ἀκροτάτας κορυφᾶς Διός.* Prometheus oder nach Andern Hephästos, Apollodor I, 3, 6.

18) S. unten über die Giebelfelder des Delphischen Tempels.

scheiden: Hephästos thut den Hammerschlag, das Kind tritt aus dem Haupte mehr oder weniger hervor, Pallas ist geboren. Die Neugeborne konnte als kleines Mädchen vorgestellt werden, wenn damit irgend ein religiöser Sinn verbunden wäre, wie mit dem Knaben Iacchos; davon ist aber nichts bekannt. Sie konnte auch in ihrer wahren Natur vorgestellt werden, um sofort die volle ehrfurchtgebietende Wirkung zu thun, die an ihrer Gestalt haftet. Von den drei Momenten konnte die Kunst immer nur einen wählen. Den ersten vermied sie, weil er dem Auge sich scheuslich dargestellt hätte; den zweiten hat sie aufgenommen; aber die Geburt ist nicht weniger vollständig ausgedrückt wenn der zweite sammt dem ersten übersprungen und der dritte gewählt wird. Ich hätte in der That diess nicht so weitläufig auseinandergesetzt, wenn nicht Gerhard im Ausdruck des Pausanias (*γένεσις*) und des Homerischen Hymnus (*γείνατο*) eine „Kindschaft" der Athene gesucht und den schlichten Sinn eines buchstäblichen Zeugnisses für diejenige Art die Geburt vorzustellen, die wir in Vasengemälden häufig wiederholt sehen, gefunden hätte. Das Gemälde des Philostratos ist überschrieben *Παλλάδος γοναί*, obgleich es Pallas die Jungfrau darstellte. [Auch von bekannten Basreliefen dürfte man die Benennung gebrauchen Geburt (*γένεσις*) des Herakles, der Dioskuren, obgleich Alkmene, Leda schon geboren haben, und Gerhard selbst hat ein Vasengemälde unter dem Titel Pandoras Geburt bekannt gemacht, worin Pandora erwachsen erscheint. Indem die Athene des Phidias als Promachos erschien, war das Wunder bei Stesichoros, dass die aus dem Haupt aufsteigende schon zum Krieg gerüstet war, durch die erwachsne Gestalt für das Auge eindringlicher vorgestellt] 18*).

18*) Auch K. O. Müller billigte Cockerells Zeichnung darin, dass Athene nicht eben aus dem Haupte des Zeus springt, „da eine solche Vorstellung, abgesehn davon dass sie sich ohne den Zeus zu sehr zu verkleinern nicht wohl in den gegebenen Rahmen einspannen liess, doch für die sinnliche Anschauung immer etwas Abentheuerliches und

Wie die Götter des Olymps, in deren Kreis die Athene eintritt, in der Composition vertreten waren, lässt sich einigermassen und hinlänglich für eine wohlverständigte Wissbegierde, wenigstens nach der Zahl, durch den Raum und durch die Anzahl der Figuren im andern Giebel bestimmen. Bei der Geburt der Aphrodite am Olympischen Thron können wir sechs Götterpaare unterscheiden, Zeus und Here,

Seltsames behält" u. s. w. Götting. Anz. 1837 S. 1216. Dagegen konnte er es in den Denkmälern II, 21, 228 wahrscheinlich halten, dass Phidias den Zeus vorgestellt habe sitzend, die kleine Athena unmittelbar nach ihrer Geburt aus seinem Haupte auf seinen Knieen stehend, wie an einer archaischen Volcenter Vase. Diess ist wohl nur einer augenblicklichen Uebereilung beizumessen: denn vorher I, 26, 120, so wie in seinem Handbuch §. 118 und in der Encyklopädie von Ersch und Gruber I, 6 S. 239, hatte er mit Leake, nicht die Geburt, sondern die erste Erscheinung der Pallas unter den Göttern als Gegenstand angegeben: eine Erklärung, welcher in der zweiten Ausgabe des Stuartschen Werks (der Uebersetzung Th. 1 S. 432) entgegengestellt ist, dass die Mythologie von einer solchen Einführung der Pallas nichts wisse, die aber auch dadurch sich aufhebt dass die Geburt der Göttin aus Zeus selbst in einer Umgebung von Göttern wie in den Vasengemälden mit Aufnahme unter die Götter nothwendig in eins fällt. Gerhards Annahme fand Widerspruch in den Münchner Gel. Anzeigen 1844 S. 950 und von Seiten Kaysers in Creuzers Archäologischen Schr. II S. 492. Gerhard beschreibt ein Vasengemälde des Berliner Museums N. 586 (vgl. seine Auserl. Vasen I S. 6) von „äusserst roher Malerei" worin „die kaum geborne Göttin erwachsen und vollständig bewaffnet vor dem thronenden Zeus stehe, der beide Hände staunend erhebe." In der Élite céramograph I, 66, wo diess Gemälde abgebildet ist, wird es einem ungeschickten Etrurischen Künstler zugeschrieben, aber als Copie einer sehr schönen Griechischen Composition, der einzigen worin die Neugeborne (auf Vasen) erwachsen erscheine, betrachtet. Mir scheint es eine komische Caricatur der Art zu seyn, wovon einige andre unverkennbare Beispiele in Vasengemälden vorkommen: und wenn das Bild sich, wie es scheint, auf den Geburtsmythus bezieht, so ist das Kriegerische der Neugebornen eben so derb dadurch verspottet, dass sie ihre Lanze gleich gegen den Vater selbst kehrt, als ihre Jungfräulichkeit durch den ithyphallischen Satyr auf ihrem Schilde.

Poseidon und Amphitrite, Apollon und Artemis, Hermes und Hestia, Athene und Herakles. Ares ist nicht darunter, nicht Dionysos, nicht Demeter. Dagegen wird Amphitrite nicht unter die zwölf Götter gesetzt, und Aphrodite selbst würde als die dreizehnte hinzukommen: also hat bei diesen sechs Paaren die Zahl kein Gewicht: keinen Bezug auf eine Ordnung oder Klasse von Göttern. Von diesen zwölf Göttern des Throns sind Amphitrite, Herakles, Ares nicht unter den Zeugen der Geburt der Athene zu vermuthen, weil sie bei dem Streit mit Poseidon zugegen sind. Eben so Demeter, die ohnehin sowohl im Olymp als unter den zwölf Göttern nicht häufig vorkommt. Zu erwarten sind demnach Here, Apollon und Artemis, Poseidon, der nach seiner Naturverwandtschaft mit der Athene auch hier nicht fehlen konnte, sondern ein Recht hätte zweimal vorzukommen so wie Athene selbst, und Hephästos, der die Athene von Seiten eines andern Elements und dann von der der Kunst so nahe angeht, Hermes und Hestia. Im hinteren Giebel haben wir zwei und zwanzig Figuren, wenn wir die zwei Kinder nicht mitzählen, die beiden Gespanne der streitenden Götter zu vier Figuren nehmen [18**]), vom vorderen haben wir zehn, wenn wir Helios und Selene in den Ecken nur für je eine rechnen, so wie ein Fluss und eine Quellnymphe diese Ecken im andern Giebel ausfüllen. Dürfen wir nun in Hinsicht der Zahl Uebereinstimmung voraussetzen, so sind zu den übrig gebliebenen Figuren zwölf andre hinzuzurechnen. Zeus, Athene und Prometheus zu den genannten sieben Göttern lassen uns also noch Raum für zwei Personen. Diese könnten Dionysos und Aphrodite gewesen seyn, es ist mir keineswegs unwahrscheinlich, dass

---

18**) Quatremere de Quincy Restitution zählt 23, Leake p. 336 2. ed. ungefähr 24 ganze Statuen indem er nach Vermuthung zwei hinzufügt, Bröndsted in beiden Giebeln 46—48 Figuren, die vier Pferdeköpfe im östlichen und die vier Pferde (zwei Pferde und zwei Hippokampen) im westlichen eingerechnet, Cockerell Brit. Mus. IV p. 25 von 20 bis zu 25 Figuren.

die in der Kunst und der Poesie der Zeit sehr beliebte Figur der Aphrodite unter den Göttern des Olymps sehr verschieden in Haltung und Gewand von der Tochter des Meeres, wie sie auf der andern Seite gefasst ist, auftreten konnte. Bröndsted führt Aphrodite Urania ein, auch den Ares, da dieser nach ihm bei dem Streite nicht vorkommt. Es ist aber auch denkbar, dass Eileithyia und ausser der noch erhaltnen Nike, die sich den Olympischen Göttern anschloss, Hygiea zugezogen waren. Die Aphrodite umgab bei ihrem Auftauchen aus dem Meer Phidias mit Eros, der sie empfieng, mit Charis und Peitho: es ist daher nicht unwahrscheinlich, dass er auch alle Dämonen, die seiner Athene zugehören, ihr zugesellte, wie Nike, so Hygiea. Denn Perikles hatte der Athene Hygiea einen Tempel errichtet [19]) und von einer ihr geweiheten Statue hat sich das Gestell auf der Akropolis gefunden. Hygiea diente nicht der Athene allein, aber auch Nike wird nicht bloss ihr, sondern auch dem Zeus beigegeben. Eine besondre Göttin, welche die Eigenschaft der Athene Ergane darstellte, ist nicht bekannt. Die zwölf Götter als einen geheiligten Verein könnte man auf keinen Fall hier herauszählen; denn wo in den Zwölfgöttern Bedeutung lag, da wird immer Athene dazu gehören, und es würde daher mit ihr der Dodekatheos selbst erst geboren, was Niemand behaupten wird. Es ist aber auch überhaupt kein Grund bei einem Act wie dieser, wo alle Götter so viel der Raum zulässt sich wie ein Kreis um die Neugeborne schliessen, an jene Formel der vielgestaltigen Mythologie zu denken, die dem Beschauer anmuthen würde, aus einer grossen Reihe von im Allgemeinen gleich grossen Figuren sich die zwölf herauszusuchen, die hier gerade eine Zwölfzahl bilden und durch diese Zahl als ein geheimes Band enger unter sich als alle unter einander verknüpft seyn sollten [19*]).

19) Plutarch. Pericl. 13. Pausan. I, 23, 5.

19*) Auch an dem vorderen Fries des Tempelchens der Nike Apteros nimmt Gerhard an, dass unter den acht und zwanzig Göttern zwölf, die in die Mitte und an die Enden vertheilt sind, als die

Philostratus sagt von seinem Gemälde nur, dass Götter und Göttinnen, selbst die Flüsse und Nymphen die Geburt der Athene umgaben. In den Vasengemälden sind abwechselnd ausser dem Hephästos und der Eileithyia zugegen Here, Apollon, Artemis, Poseidon, Ares, Hermes, Dionysos und Herakles. Wenn Athen auch für die Zwölfgötter einen Altar hatte, so scheint der Einfluss dieser Idee praktisch nicht sehr verbreitet gewesen zu seyn; und welche zwölf gemeint waren, ist nicht bekannt. Am östlichen Fries hat Phidias zwölf Götter, sieben männliche und fünf weibliche als Zuschauer des Festzugs gepaart, so dass drei Paare nach jeder von beiden Seiten gerichtet sind. So sind in den Compositionen der Vasengemälde und der Basreliefe Götter sehr häufig als zuschauend oder Antheil nehmend in einer oberen Reihe von Figuren gebildet. Sehr eigenthümlich sind jedenfalls diese zwölf Götter ausgewählt: und es ist nicht zu zweifeln, dass der Verein, obgleich hier die Symmetrie und die Proporionen des Frieses die Zwölfzahl vorschrieben, unter irgend einem Gesichtspunkt sinnreich und bedeutsam nach dem Verhältniss der Personen unter einander, zu Athen und zu den Panathenäen zusammengesetzt war. Sehr zu bedauern ist, dass der Zustand der Erhaltung und theilweise die Zeich-

---

Zwölfzahl der Hauptgötter für sich zusammenzufassen seyen, was nicht von vielen Beschauern errathen und befolgt worden seyn möchte. Annali dell' Inst. archeol. 1841 XIII p. 71 tav. E. Athene macht in dieser Götterversammlung den Mittelpunkt aus, und es wird daher ihre Einführung unter die Olympischen Götter gleich nach ihrer Geburt, was Manche für den Inhalt der vorderen Giebelgruppe des Parthenon ansahen (Not. 18*), in dieser Vorstellung erkannt (p. 68). Indessen scheint die Göttin stehend zwischen dem auf *λίθοις ξεστοῖς* thronenden Zeus und Poseidon, unter Theilnahme und, wie es scheint, dem Zuhören der andern Götter eher in einer gewissen bestimmten Function gedacht zu seyn, wodurch jeder Bezug auf die Geburt wegfiele. Welche Handlung oder Vortrag und ob die Athene überhaupt, die an einem Fries der Nike Apteros nicht befremden könnte, oder Nike Athene selbst, *Νίκης Ἀθηνᾶς ξόανον ἄπτερον* gemeint sey (p. 69), ist schwer zu sagen.

nung von Carrey nicht erlauben die Personen alle mit Sicherheit zu bestimmen, die ohnehin meistentheils absichtlich in zwanglosen Stellungen als müssige Zuschauer, welche die Werkzeuge oder Attribute ihrer Thätigkeiten abgelegt haben, gebildet zu seyn scheinen. Nur Zeus hat den Scepter, Demeter die Fackel. Hr. Hawkins, der zuletzt mit grosser Ausführlichkeit und Genauigkeit Alles was bei diesen Fragen in Betracht kommt geprüft und mit guten Gründen mehrere neue Erklärungen vorgeschlagen hat, lässt mit Recht bei mehreren Paaren die Bedeutung unentschieden [20]). Sicher scheinen eigentlich nur Demeter und Triptolemos, Here mit der Hebe (von einem Flügel, welcher auf Nike deutete, ist in der That im Marmor keine deutliche Spur zu finden) und Zeus in der zweiten und dritten Stelle, von der Linken des Beschauers anzufangen. Die zwei Dioskuren in der ersten sind wahrscheinlich nach der mit dem Rücken gegen einander gekehrten Stellung, die sie von den andern Paaren unterscheidet, und ein Unterschied des Alters möchte in den Formen kaum nachweisbar seyn. Auf Zeus und Here folgen Hygiea und Asklepios, wenn nicht Aphrodite und Hephästos [21]), dann nach Visconti Poseidon mit Theseus, was, wenn gegründet, für die hintere Giebelgruppe eben so wichtig seyn würde als wenn statt der Dioskuren Hermes und Herakles gemeint wären, wie Hr. Hawkins vermuthet: endlich sehr zweifelhaft Aglauros und Pandrosos mit Erechtheus als grossem Knaben, was auch Hr. Hawkins verwirft, und doch erlaubt auch die durch ihre Fackel gesicherte Demeter auf der andern Seite nicht, Demeter hier mit Persephone

20) Brit. Mus. Vol. VIII pl. 1. 2. 4. [Gerhard über die zwölf Götter 1842 Taf. IV S. 16 geht nicht näher ein].

21) Für Hephästos scheint zu sprechen, dass diese Figur ohne Sohlen ist, so wie auch Triptolemos. Die Dioskuren haben welche und die der Hygiea oder Aphrodite, der Demeter sind nicht niedriger als die des Zeus. Von einem Unterschiede der Sohlen oder der Beschuhung der männlichen und der weiblichen Figuren ist überhaupt nichts zu sehn.

und Iacchos anzunehmen. Für Artemis mit Apollon sind die Figuren nicht geeignet.

Ueber die Zahl des im Giebelfelde zu vermuthenden Götterkreises hinauszugehn und auch über Anordnung, Charakter und Ausdruck der verschiedenen Götter Muthmassungen zu wagen, würde eitle Mühe seyn. Es ist ein grosser Unterschied, die Spur der Gedanken eines solchen Geistes in den Ueberbleibseln seiner Werke sorgsam aufzusuchen und sie auch da errathen zu wollen wo uns die Spur gänzlich verlässt. Eben so wenig möchte ich von den Einfällen unbekannter Maler und mittelmässiger Schriftsteller Gebrauch machen. So lässt ein Vasenmaler die Artemis den Freudenruf anstimmen, den Hephästos nach gethanem Schlag aus Furcht vor dem Zeus davonlaufen, Philostratus bei dem Hephästos beim ersten Anblick der Pallas sein bekanntes Gelüsten erwachen, die Here sich an ihr erfreuen als ob es ihre eigne Tochter wäre. Besonders der ins Kleine fallende naive Ausdruck, gewöhnliche Feinheiten und aller auf die gewöhnliche Erfahrung abgemessene Effect liegen weit ab von der Originalität und Grösse des Phidias, die mit so hoher Simplicität gepaart war. Vielleicht glich der Anblick des Ganzen dem Homerischen: σέβας δ' ἔχε πάντας ὁρῶντας.

Ein seltsames Bruchstück ist erhalten, das zwar auf keinen Fall einer von beiden Compositionen eine Person mehr hinzuzusetzen veranlasst, aber doch hier nicht übergangen werden darf. Es ist abgebildet Taf. III. Nach einer Vermuthung des Col. Leake in der ersten Ausgabe seiner Topographie [22]) hat es Cockerell für die Figur der Pallas in der Geburtsscene benutzt. Man nahm die zwei auf einer Marmorplatte haften gebliebenen Füsse von einer kolossalen Figur

22) p. 254. In der Synopsis of the Contents of the British Museum n. 256 ist dagegen das Fragment der Athene im westlichen Giebel oder im Streit mit Poseidon beigelegt, vermuthlich weil der Oelbaum für den andern Giebel, und diess mit allem Recht für untauglich gehalten wurde. Aber diese Athene setzt nach der Carreyschen Zeichnung den rechten Fuss vor, den linken zurück.

in der ausschreitenden Stellung, welche gewöhnlich der Pallas im Streit gegeben wird, in Verbindung mit dem Stumpf eines Baumes (the stump of a tree) in der Mitte der beiden Füsse für ein Ueberbleibsel der Athene mit dem Oelbaum und zog das Fragment, das ich auf die Hippokampen der Amphitrite zurückführe, zu der Schlange, die auf Münzen, die den Streit kurz andeuten, durch die Figuren der beiden Götter, Poseidon mit dem Dreizack, Athene mit dem Oelbaum, diesen Oelbaum umringelt. Da aber von dem vorausgesetzten Baum in der Carreyschen Zeichnung nichts zu sehn ist, so verpflanzte man ihn auf die Seite der Geburt der Athene, deren Mitte unbekannt ist. Die Schlange aber ist nach diesem Fragment dicker als der angebliche Baumstamm, der Oelbaum würde, wie Millingen anführt, da er vor der Göttin zu stehn kam, sich nicht genug um von unten bemerkt zu werden vom Grund abgehoben haben und, was entscheidender ist, dieser Stumpf kann gar nicht von dem Oelbaum der Pallas herrühren. Hiervon kann sich Jedermann leicht überzeugen wenn er sich mit dem linken Fuss auf den erhaltenen seitwärts gerichteten linken Fuss, seinen rechten Fuss aber an den andern der Marmorbasis, der geradaus auftritt, in derselben Stellung ansetzt. Dann stösst der Stumpf gerade auf den Anfang der Wade. Er müsste also, wenn er auch von da eine andre Wendung genommen hätte, nothwendig vom Gewand der Pallas bedeckt worden seyn. Als Pflock passt das Ueberbleibsel nur zu einer nackten männlichen Statue, der er zur Stütze diente. Und die Stellung des Poseidon im westlichen Giebel ist genau dieselbe welche die erhaltenen Füsse angeben; eine Stütze für die schwere Last dieser Statue würde auch gar nicht unwahrscheinlich seyn. Eine andre sehn wir noch in der Zeichnung von Carrey, sie ist den Pferden der Nike gegeben, einer Last die ohne eine solche auch gar nicht bestehn konnte. Müller glaubte, dieser entstellende Stein sey erst untergesetzt worden als man die Haken und eisernen Bande, womit die Pferde an der Wand des

Aetoma befestigt gewesen, durch den Rost zerstört gewesen seyen[23]). Aber es ist aus den unverrückt gebliebenen zehn grossen Werkstücken der westlichen Giebelwand klar und gewiss, dass die Statuen nicht an die Wand befestigt waren, sondern auf sich selbst ruhend gesichert genug standen, was Cockerell als höchst bewundernswürdig auszeichnet[24]). Eine Ausnahme hiervon, wo die Regel nicht durchführbar war, würden wir denn, wie an den Pferden der Nike, so an der Last der ausschreitenden männlichen Figur erblicken. Aber für den Poseidon sind die Füsse nicht gross genug: auch scheinen sie eher weiblich zu seyn. Cockerell schätzt nach ihnen die Figur auf 8—9 Fuss Höhe, eine Höhe, die er auch den Figuren der Nike und der Iris (die ich Oreithyia nenne) beimisst. Den Poseidon aber schätzt man nach den Ueberresten und nach seiner Stellung zunächst der Mitte des Tympanon auf 12, die Athene neben ihm auf 11—12 Englische Fusse. Der Raum, den die Füsse der gespreitzt auftretenden Figur einnehmen, ist ein Drittel grösser als der welchen die im Lauf ausschreitende Oreithyia misst. Der linke Fuss selbst ist 1⅝ Römische Palm oder 37 Centimeter lang, nicht sehr viel grösser als der von der sitzenden Figur der Aglauros sichtbare und erhaltene Fuss[25]). Es sind daran Spuren von jener braunrothen Farbe, die der Marmor

23) De Phidiae vita p 90. Wenn der Verfasser p. 91 einwendet, dass er von dem Stumpf nichts gesehn habe, so hat er sich zu viel auf sein Notat verlassen, worin der Stumpf gefehlt haben muss. Und was er aus diesem Notat (quantum ego notavi) anführt, dass die Füsse zu klein für die Grösse des Pallasbildes (minores quam pro signi magnitudine) und mit Leder bekleidet und also wohl einem Bild aus Römischer Zeit zugehörig seyen, zeigt hinlänglich, dass er ihm keine Aufmerksamkeit gewidmet hatte.

24) Brit. Mus. T. VI p. 20.

25) In der Synopsis ist zu N. 340 bei dem vorderen Theil eines kolossalen Fusses vermuthet, dass er von einer der Giebelfiguren herrühren möge. Aber er ist fast um die Hälfte grösser als dass er zu diesen gehören könnte.

am Parthenon von einigen Seiten an den Säulen und sehr ungleich auch an den Friesen und sonst durch die Luft angenommen hat [26]). Zu bemerken ist, dass der Ort der Auffindung, auf der vorderen oder der hinteren Seite des Tempels, nicht bestimmt angegeben wird noch bekannt zu seyn scheint [27]). Alles erwogen muss ich glauben, dass die Marmorplatte mit den Füssen wirklich zu der Figur der Pallas auf der Ostseite gehört hat, so wie die Nike, welche in Carreys Zeichnung fehlt, da gefunden seyn muss [27*]), und dass durch den Herabsturz oder andre Zufälle das hervorstehende Stück Marmor, das übrigens keine Spur von Abründung oder absichtlicher Gestaltung zeigt, aus der Masse, die das gerad herabfallende Gewand in der Mitte der Statue einnahm, herausgebrochen und stehen geblieben ist. Demnach liefert es zugleich den äusseren Beweis dafür, dass Phidias der Göttin die Stellung der Kriegerin beibehalten hatte, und durch die in den Füssen gegebenen Proportionen wird zugleich die Stelle ungefähr bestimmt, welche die Neugeborne im Kreise der Götter einnahm. In so fern muss ich also Herrn Cockerell beistimmen, der in Ansehung des Oelbaums eine Prüfung anzustellen versäumt hat.

Der westliche oder hintere Giebel.

Athene erscheint hier als Siegerin über Poseidon klar und entschieden dadurch, dass sie ihrem Wagen sich zu-

---

26) Die Epidermis ist vortrefflich erhalten, von einem Ueberzug enkaustischer Farbe nichts zu erkennen.

27) Cockerell sagt Brit. Mus. p. 6 zu pl. 8 und zu pl. 20: in the ruins of the pediment. So zu pl. 18 von dem merkwürdigen Stück von dem Antlitz der Athene, das übrigens unter dem Fund auf der Westseite in dem Memorandum on the subject of the Earl of Elgins pursuits in Greece erwähnt ist, und near the temple. Die Basis mit zwei Füssen ist in dem Memorandum nicht genannt.

27*) Vgl. Müller de Phid. p. 88 sq. Ein wahrscheinlich zu der Basis mit den Füssen gehöriger Torso, der noch jetzt vor der Ostseite des Parthenon liegt, ist Not. 36**) beschrieben.

wendet. Die Wagen halten hinter den Streitenden, diess ist alter, in unzähligen Bildwerken wiederholter Gebrauch; der Process ist behandelt wie ein Kampf. Poseidon hat sich nach der alten Erzählung bei Herodot [28]) auf die Salzquelle, die im Erechtheum sprudelte, Athene auf den Oelbaum berufen und ihr ist der Vorzug, der Besitz Attikas zugesprochen. Wie diess eingeleitet und vollbracht worden, liegt ganz ausser der Darstellung und kann uns gleichgültig seyn, doch ist es nicht unbekannt. Apollodor der Athener erzählt, dass unter Kekrops, dem ersten König Athens, das noch Kekropia hiess, als eben die Götter beschlossen sich Städte zu nehmen wo jeder seine eignen Ehren hätte, zuerst Poseidon nach Attika kam und seinen Dreizack auf die Akropolis niederstiess, so dass die Salzquelle sprang, nach ihm Athene, die den Oelbaum pflanzte, der im Pandrosium gezeigt wurde, und dass diese sich den Kekrops zum Zeugen nahm. Als Streit unter beiden Göttern entstand, schlichtete ihn Zeus indem er ihnen die zwölf Götter zu Richtern gab. Diese richteten in alter Sage auch über Orestes, und Apollodor erklärt diess für das Richtige [28*]). Man kann nicht sagen,

---

28) Herod. VIII, 55, womit Pausanias I, 26, 6. 27, 2 übereinstimmt, so wie Apollodor, III, 14, 1, der zuerst vollständiger, auch die mythischen Umstände anführt. Ovid Metam. VI, 70 entstellt nach Lust; Zeus lässt bei ihm die beiden Götter erst als es zum Streit gekommen ihre Künste machen um ihre Ansprüche danach zu ermessen.

28*) Ein Ort in Athen hiess darum der Götter Stimmplatz; denn vermuthlich gehört hierher Hesych. v. *θεῶν ἀγορά.* Kratinos *ἐν Ἀρχιλόχοις* fr. 4 bei Suidas v. *Διὸς ψῆφος· ἔνθα Διὸς μεγάλου θῶκος πεσσοί τε καλοῦνται.* Aus Hesychius v. *Διὸς θῶκοι* sieht man, dass Athene den Zeus bat seine Stimme ihr zu geben. Nach einer Legende in dem Scholion zum Aristides p. 25. 335 ed. Frommel beauftragt Zeus die Männer und die Frauen der Reihe nach oder einzeln (*ἐν μέρει*) zu stimmen, die Stimmen werden gleich befunden, und Zeus, als er diess hörte, sprach: das Haus des zur Zeit regierenden Königs hat noch nicht gestimmt, und indem er diess stimmen liess, fanden sich drei Töchter und er selbst, der König, einer und da also der Frauen nun mehr waren soll Zeus entschieden haben, dass Athene

dass Phidias von der bekannten Sage abweiche oder irgend einem Zug derselben widerspreche. Eben so wenig, dass er die zwölf Götter als unsichtbar gegenwärtig voraussetze; sondern er setzt die Gerichtssitzung als vergangen voraus, eben so wie den noch früheren Act, die Berufung des Gerichts durch Zeus. Er fasst die Handlung, wie gesagt, da wo Athene nach ihrem Wagen eilt. Diesen Wagen lenkt die Göttin des Siegs, die von ihr unzertrennliche Nike, deren Figur hier so stark in die Augen fällt, dass Spon und Wheler sie für die Hauptperson, für Athene selbst versehn konnten. Könnte die Wendung der Göttin, die ihren Wagen,

---

die Stadt erhalte. Als der König ist offenbar Kekrops gemeint mit seinen drei Töchtern Aglauros, Herse und Pandrosos und es scheint, dass die Männer und die Frauen von Göttern, sechs Göttern und sechs Göttinnen zu verstehn ist, so dass Zeus, um seine Tochter zu begünstigen, dem König eine Stimme ertheilt. So würde diese Legende im Wesentlichen mit Apollodor (Not. 10) übereinstimmen. Hingegen lässt in der auch in andern Umständen eigenthümlichen Erzählung des Varro bei Augustinus C. D. XVIII, 9 Kekrops alle Bürger und ihre Frauen stimmen und es findet sich eine weibliche Stimme mehr. Bei Hygin 164 nehmen beide streitende Götter den Jupiter zum Schiedsrichter. Auf der Akropolis war nach Pausanias I, 24, 3 ausser dem schon erwähnten Denkmal der Geburt der Athene: *πεποίηται δὲ καὶ τὸ φυτὸν τῆς ἐλαίας Ἀθηνᾶ καὶ κῦμα ἀναφαίνων Ποσειδῶν* (*κῦμα* fretum bei Ovid, wo ferum falsche Lesart ist, Böttiger Amalthea II S. 310), und I, 26, 6 bei dem Meerbrunnen im Erechtheum der Dreizack am Felsen abgebildet. Der Brunnen wurde 1824 wiedergefunden und ist nicht zu verkennen, natürlich wasserlos, wie er ohne Zweifel auch in der alten Zeit war, als nur priesterliche Täuschung vielleicht das Wunder der Sage für die Gläubigen und für die Neugierde aufrecht erhielt. Die Athenische Münze bei Millin Gall. mythol. I, 37, 127 stellt gar nicht den Streit dar: beide Götter reichen sich über dem von der Schlange umringelten, von der Eule besetzten Oelbaum der Athene die Hand der Versöhnung. Siebelis schloss zu Pausan. I, 24, 5 aus der Sage von Mykenä von dem Streite des Poseidon und der Here, wo (mit Bezug auf die Natur dieser Ebene) die Flüsse richten (Pausan. II, 15, 5. 22, 5), dass die Flüsse im westlichen Giebel des Parthenon gleiche Bestimmung gehabt hätten: eine der übelsten Erklärungen.

den Siegeswagen in diesem Augenblick einzunehmen im Begriff ist, zweifelhaft seyn? Poseidon stösst nicht etwa jetzt seinen Dreizack in den Felsenboden auf dass die Salzquelle entspringe, so wenig wie die Siegerin jetzt den Oelbaum aus dem Felsen hervorsprossen lässt, wie Bröndsted meinte und Quatremere, der daher in seiner Restitution den Oelbaum zusetzt [28**]; auch streitet Poseidon nicht, denn auch diess ist vorüber. Die Heftigkeit seiner Bewegung ist Folge der Entscheidung, er ist unwillig, und es ist natürlich dass er nicht so schnell ist als die Siegerin auch seinen Wagen wieder einzunehmen. Auch nach Apollodor und Andern zürnt er, überschwemmt daher die Thriasische Flur. Er setzt Attika unter See, womit der kleine See aus Meerwasser gemeint ist, der noch jetzt auf dem Weg nach Eleusis die Aufmerksamkeit jedes Vorübergehenden erregt. Dieser erhält bei dem Anlasse seine mythische Erklärung, und der vergrössernde Ausdruck, Poseidon machte Attika ὕφαλον, ist ähnlich wie der der Salzquelle θάλασσα Ἐρεχθηΐς.

Die Figur neben dem Gespann der Athene ist wahrscheinlich Ares, theils weil dieser der Athene immer nahe steht und hier durch seine Gegenwart die Wirkung ihres Siegs auf den Beschauer verstärkt, theils weil der von dieser Person erhaltne Rumpf nebst einem Theil der Schenkel einem so starken und ausgearbeiteten Körper angehören wie er gerade für den Ares passt, und diess zumal neben einer Figur wie die der Athene sich in dem erhaltenen Stück des Oberleibs zeigt. An dem grossen Bruchstück des Ares ist

28**) Dass der emporwachsende Oelbaum den Poseidon sammt seinem Anhange zur Flucht nöthige, wie Bröndsted annimmt, würde sich nicht aussprechen. Der wirkliche Kampf mit Lanze und Dreizack, welchen Quatremere an die Stelle setzt, ist gegen den Mythus, gegen die Stellungen beider Götter und gegen alle Würde. Cockerell denkt sich den Poseidon in dem Augenblick wie er den Salzquell aus dem Boden schlägt. Dabei vermischt er die θάλασσα der Akropolis oder der Attischen Sage mit dem Meer überhaupt, so dass ihm Amphitrite aus dem von Poseidon eröffneten Grund aufsteigt.

noch dieselbe Wendung des Halses zu erkennen, die wir in der Zeichnung finden. [Wie sehr auf den Charakter der Körperformen zu achten sey, zeigt am besten die breite, mächtige Brust in dem erhaltnen Theile des Poseidon, die sich über die kräftige Brust der Athene noch mehr als es der blosse Unterschied des Geschlechts mit sich bringt hervorhebt, und den Poseidon eben so bestimmt auszeichnet als es der Dreizack selbst thun könnte.]

Gehn wir nun weiter zuerst auf der Seite des Poseidon. Den Wagen der Amphitrite zogen Hippokampen oder Seepferde. Diess ist daraus gewiss, dass unter dem Fusse der Göttin ein Delphin in ganzer Gestalt sichtbar ist, ihr Wagen also im Wasser hielt, wesshalb er auch sicher ganz anders geformt war als der der Nike, eben so verschieden von diesem als das Gespann war, in schöner Abwechslung von dem andern. Es wird vollends bestätigt durch ein Bruchstück der schlangenartigen Beine der Thiere [29]) von solcher Dicke, dass es unmöglich zu der Erichthonischen Schlange gehört haben kann, die nach Herrn Cockerells Annahme sich um den Oelbaum der Athene wand. Sehr bezeichnend ist für die im Meer fahrende Göttin die Entblössung des Schenkels. Die Hippokampen mit dem Wagen sind vermuthlich weggeräumt worden als christliche Maurer, nachdem man in der Mitte durchgebrochen hatte um Luft für die im Tempel eingerichtete christliche Kirche zu gewinnen, das Werk in der Mitte des Giebels ausführten, das wir in der Carreyschen Zeichnung sehen.

Die drei Göttinnen, welche auf die Amphitrite folgen, sind Leukothea mit ihrem Sohn Melikertes, welchem auf dem nahen Isthmus ein vielbesuchtes Fest gefeiert wurde, Aphrodite mit Eros, sie sitzend auf dem Schoose ihrer Mutter Dione. Eine der verkehrtesten Erklärungen auf diesem an Erklärungen so reichen Felde war die, dass die

29) Erwähnt in der Synopsis of the Contents of the British Museum N. 102. S. die Abbildung Taf. III.

erste dieser Göttinnen Latona mit ihren zwei Kindern sey. Die Kinder sind von ungleicher Grösse, was Zwillingen widerstreitet [30]); der, den ich Melikertes nenne, ist ein ziemlich grosser Knabe neben seiner Mutter stehend, von deren Mantel er halb eingeschlagen war: diess ist aus dem, was an der linken Seite des Bruchstücks der Göttin von ihm geblieben ist, zu erkennen; und wenn Phidias Apollon und Artemis hier an ihrem Platz erachtet hätte, so würde er wenigstens nicht ihre Geburt dargestellt haben, was doch der Sinn einer Leto mit ihren Kindern auf dem Arm ist. Uebrigens giebt die Zeichnung auch deutlich zu erkennen, dass die Kinder nicht zu der einen, sondern zu zweien Göttinnen der Gruppe gehören. Diess ist denn auch der Meinung Bröndsteds entgegen, dass Ge κουροτρόφος dargestellt sey, ihrem Beschützer Poseidon zur Seite. Uebrigens steht Gäa, die ich überhaupt in dieser Verbindung mit andern Göttern nicht suchen würde, nicht gerade als die Kindernährende unter dem Schutz, wie unter dem Andrang des Poseidon; sondern als solche pflegt sie mit ganz andern Göttern vereinigt zu werden. Aphrodite ist nackt als die aus dem Meer geborne und weil sie hier mit Meergöttinnen verbunden ist; doch ist diese Nacktheit nicht vollständig; über den linken Schenkel liegt ein Tuch das den Schoos verhüllt. Gewiss hätte Eros zugereicht die Göttin der Liebe zu bezeichnen, aber Phidias hat die Gelegenheit ergriffen auch durch die Schönheit eines jugendlichen weiblichen Körpers sein Werk zu schmücken, in welchem der männlichen mehrere ganz nackte prangten. Millingen hat Zweifel an

30) Müller vermuthet auf der letzten Seite der schon erwähnten Abhandlung, dass die grössere Figur Diana sey, vermuthlich nach der Sage, dass Artemis zuerst geboren sey und als Eileithyia ihre Mutter von dem Zwillingsbruder entbunden habe. Aber diese Sage hat wohl nur unter den Hebammen oder andern besondern Verehrerinnen der Brauronischen Göttin statt gefunden und eine änigmatische Anspielung auf sie würde keinenfalls dem Phidias anstehen.

der Richtigkeit dieser Benennung geäussert, weil Praxiteles zuerst die Aphrodite nackt dargestellt habe. Allein es ist ein grosser Unterschied der Bedeutung in der Kunst zwischen vollständiger Nacktheit und der des grössten Theiles des Körpers, und eben so gross ist der Unterschied zwischen einem zur Anbetung geweihten Tempelbild und einer zum Anschauen und zum Schmuck des Tempels aufgestellten Figur mitten unter einer Menge von andern. Und eine fast nackte Göttin ist doch einmal gegeben, nur eine Göttin ist an dieser Stelle zu denken: und dann, welcher ist die Nacktheit gemässer als gerade der Aphrodite? Wir sehn also nur auch an diesem Beispiel, wie behutsam die Angaben über „zuerst“ aufzunehmen sind. Wunderbar ist die Art wie Aphrodite mit ihrer Mutter zusammengruppirt ist, als ob der Künstler auf die Weite und Tiefe der Urgründe, die Potenzen und die Unförmlichkeiten der Theologie hätte anspielen wollen. Die nächstfolgende Göttin kann ich für keine andre als Peitho halten, welche am Fussgestell des Olympischen Throns die aus dem Meer aufgehende Aphrodite bekränzt und die überhaupt als ihre Begleiterin oder Dienerin so oft erscheint. In Athen war ein alter angeblich schon von Theseus gestifteter Tempel mit Holzbildern der Aphrodite und der Peitho [31]. Da Aphrodite dem Reich des Poseidon zugesellt wird, so erhält dieses eine weitere Darstellung durch eine Gottheit, die mit Aphrodite innigst verbunden ist, und wir brauchen nicht noch eine andre Seegöttin, hinter der Aphrodite, anzunehmen, wie Galene, Thetis, an welche hier gedacht worden ist.

Die Gottheiten, die auf der andern Seite den eben besprochenen gegenüberstehn, ergeben sich wie von selbst als Demeter, Iacchos und Persephone. Den Iacchos bezeichnet das Alter zwischen Knabe und Jüngling und die Nacktheit, insbesondre nach der Vergleichung mit den im Tempel der Polias erst vor wenig Jahren gefundnen

31) Pausan. I, 22, 3.

und noch wenig bekannten kleinen Figuren, die eine ganze Reihe bildeten. Seine mystische Einheit mit den Göttinnen ist dadurch ausgedrückt, dass er sich Demeter, der sitzenden Göttin in den Schoos wirft und zugleich Persephone ihn nach sich zieht. Die Götter von Eleusis waren in Attika seit so uralter Zeit von grossem Ansehn und ihr Dienst war dem Land in so hohem Grad eigenthümlich, dass sie auf der Seite der Göttin, die diesem ihren Namen gab und seine Polias war, hier nicht fehlen durften. Die Götter der Erde werden ohnehin gern denen der See gegenüber gestellt, und sie haben überdem zur Athene als der Göttin der ätherischen Wärme und des Segens der Felder, wonach sie an vielen Orten verehrt und sogar benannt wurde, eine nahe Beziehung.

Die folgende Gruppe drückt sprechend den Herakles und die Hebe aus. Die Göttin legt ihren Arm um den Rücken des hingelehnten und sie zärtlich anblickenden Gatten, die Hand auf seine Schulter: über ihre eine Brust ist das Gewand abgeglitten, wodurch sie und ihre Jugendfülle angedeutet werden sollte. Aus so vielen in neuerer Zeit ans Licht gekommnen und besonders durch Emil Braun erklärten Denkmälern ist das enge Band zwischen Herakles und der Athene bekannt. So stellt ein Vasengemälde des Phrynos auf der einen Seite die Geburt der Athene dar, auf der andern wie sie den Herakles dem Zeus d. i. dem Olymp zuführt; in dreien ist Herakles schon bei der Geburt der Athene zugegen. Wenn diess einen übertriebenen Eifer für seine Göttlichkeit anzeigt, indem diese sich erst in seinem Verkehr mit Athene vorzüglich entwickelt hat, so nahm ihn Phidias selbst am Fussgestell des Throns zu Olympia unter die Zeugen der aus dem Meer hervorgehenden Aphrodite, sogar mit der Athene als ein sechstes Götterpaar auf. Auch an der alten grossen Trinkschale von Sosias, die im Museum zu Berlin ist, gehört Herakles zu den Zwölfgöttern, so wie an dem Capitolinischen Altar. Auch in der Giebelgruppe ist er als Gott zu fassen, was auch die Hebe beweist, und dass er eben so passend in diese Reihe von Göttern aufge-

nommen als kennbar genug, durch Gestalt, Gesicht und Bart, besonders durch die Hebe dargestellt sey, scheint nicht dem mindesten Zweifel zu unterliegen 32)

Für die entsprechende Stelle der andern Seite bot sich ein ähnliches Paar nicht dar; aber wenigstens die männliche Figur, welche für den Herakles im Anhang der Athene auf der Seite des Poseidon eintritt, musste mit Herakles im Ganzen zu derselben Klasse gehören oder grosse Beziehungen zu ihm haben. Und kein andrer ist zu finden, der mit grösserem Recht ihm zur Seite gestellt werden möchte, als The-

32) So die grössere Zeichnung bei Stuart, der die herrliche Gruppe noch vollständiger sah, T. II. ch. 1 pl. 9. Sie ist an ihrer Stelle zurückgeblieben, aber der Kopf der männlichen Figur soll 1803 weggenommen worden seyn [und kam durch einen Türken in Dodwells Besitz, wie dieser Travels I p. 325 (1819) erzählt. Der Architekt Le Grand sah ihn noch an der Statue nach einem Brief vom Jahr 1802 im 4. Bde des Stuart p. 20, worin er bemerkt, dass er von der übrigen Sculptur des Parthenon abweiche und vielleicht zu Ehren Hadrians (als dessen Bildniss) aufgesetzt worden sey: ohne Zweifel Alles nur eingebildet nach der alten von Spon erträumten Meinung, welcher Hadrian und Sabina in dieser Gruppe sah. Vgl. auch Taylor Report on the Elgin Marbles p. 4. Einige Blöcke wurden von diesem Giebel durch ein Erdbeben herabgestürzt 1805. Dodwell p. 329.] Durch Stuarts Zeichnung ist Col. Leake in der zweiten Ausgabe seiner Topographie von Athen p. 539 veranlasst worden zu glauben, dass zwischen dem Ilissos und dem Herakles mit der Hebe, worin er so wie im Herakles einen altattischen König sucht, ausgefallen sey. Es ist aber aus der Zeichnung von Carrey sichtbar, dass nur das Stück des Karnieses, vor welchem in der Gruppe ein leerer Zwischenraum war, zu Stuarts Zeit gewichen war, und ich habe mich auf dem Giebel des Parthenon selbst, unmittelbar bei den Ueberresten dieser Gruppe stehend, überzeugt, dass zwischen ihm und dem Ilissos nicht Raum für eine andre ganze Figur war. Eben so wenig kann ich beistimmen, wenn am andern Ende zwischen dem Theseus, wie ich ihn nenne, oder dem Kephissos nach Col. Leake und der Kallirrhoe schon vor Carreys Zeit eine Figur, welche von Leake Ilissos genannt wird, herabgefallen seyn soll. [Für den Landeskönig mit seiner Frau, die er sanft umschlinge, nahm die Gruppe J. D. Weber in der Not. 36*) genannten Abhandlung].

seus. Dieser hat zugleich als Aegide mit Poseidon selbst eine nahe Verwandtschaft, dessen Sohn er sogar genannt wird [33]): er war durch die Volksdichtung mehr und mehr dem Dorischen Herakles verglichen und zur Seite gestellt worden, er wurde als der einzige in dieser Gesellschaft gleichsam zum Rang eines Gottes erhoben, wie denn die nicht zu lange vorher erfolgte Einholung seiner Gebeine von Skyros und was damit zusammenhieng seine Verehrung als Heros einer göttlichen nahe gebracht hatte. Da die zu ihm zu gesellende Göttin fehlte, so wurde statt ihrer der vorhergehenden Göttergruppe Peitho zugesetzt, durch etwas grössere Entfernung aber des allein sitzenden Theseus von ihr dafür gesorgt, dass der Bezug der weiblichen Figur auf Aphrodite, nicht auf ihn, auch den Augen auffiele. Visconti nahm diese Figur für den Heros Kolonos, Leake für Mars, Quatremere für Bacchus (mit der Libera, welche die Kallirrhoe im spitzen Ende ist), Müller für Halirrhothios, Bröndsted für den Kephissos.

Die Figuren in den Winkeln sind der schon von Visconti erkannte Ilissos, dessen Gestalt unverkennbar eher für einen Flussgott als für Theseus spricht, und die hehr und heilig gehaltne Quelle Kallirrhoe in seiner Nähe. Phidias scheint die weibliche Figur mit der männlichen zur Uebereinstimmung mit Helios und Selene auf der andern Seite gewählt zu haben: denn es stand ihm auch der Kephissos zu Gebot, so wie Päonios im vordern Tympanon des Olympischen Tempels den Alpheios und den Kladios in die beiden Ecken setzte. Aber gewiss würde Phidias nicht den Kephissos an andrer Stelle als den Ilissos, da wo wir den Theseus annahmen, gesetzt, für einen Flussgott auch nicht diese Stellung gewählt haben. Diess war Bröndsteds Meinung, wonach er denn darüber schwankend seyn konnte, ob die Eckfigur die Kallirrhoe oder die Praxithea bedeute. Die Beziehung der Eckfiguren auf einander als Flussgott und Quellnymphe ist über allen Zweifel.

---

33) Pausan. I, 7, 3.

Unter allen diesen Personen sind auf die Entscheidung nur Nike auf Seiten der Athene, die indessen auch von Ares vielleicht aus besondrer Theilnahme angeblickt wird, auf der andern Seite Amphitrite, Thetis und Dione gerichtet. Die drei Eleusinischen Götter sind wie unter sich, was ganz deutlich ist obgleich die Köpfe fehlen, so wie Leukothea und auf dem Schoose der Dione Aphrodite ruhig für sich hinsitzen. Herakles scheint die Hebe anzublicken; die Stellung des Theseus verräth keinen besondern Affect. Durch den Contrast der Ruhe in diesen Theilen des Ganzen wird die stürmische Bewegung der Athene nach dem Siegeswagen und der zornige Unmuth des Poseidon hervorgehoben. Indem die Wirkung des erfolgten Spruchs nur in den Betheiligten ausgedrückt ist, indem sie in ihnen sich auf das Lebhafteste äussert ehe noch die den beiden wettstreitenden Partheien zunächst befreundeten und angehörigen Götter die ruhige Stellung, worin sie den Ausspruch erwarteten, verlassen und verändert haben, ist die Spitze des Moments zur Anschauung gebracht. Uebrigens ist im Allgemeinen diess Ruhen der göttlichen Personen auf sich selber der Hoheit und Würde gemäss. Ilissos erhebt sich, wie Millingen bemerkt, aus Freude über den Sieg der Athene, wiewohl er abgewandt liegt, und Kallirrhoe erhebt ihren Arm: diese beiden vertreten Athen. Der sitzende Theseus scheint nicht an Kallirrhoe sich zu wenden.

Bei der westlichen Giebelgruppe darf ich nicht mit Stillschweigen die Abhandlung übergehn, die darüber C. O. Müller in jüngeren Jahren geschrieben hat und welcher meine Erklärung so stark widerstreitet[34]. Er gieng von dem Wagen

34) De Phidiae vita et operibus, Gotting. 1827 p. 73—94 de signis olim in postico Parthenonis fastigio positis. [Götting. g. Anzeigen 1827 St. 29. So auch Archäol. §. 118 c. und in der Uebersicht Hall. Litt. Zeit. 1835. Jun. S. 229 f. Auch gegen Cockerells Restitution im 6. Bande des Brittischen Mus. beharrt der Verfasser auf seiner Erklärung Gött. g. Anz. 1837 S. 1217—21, die auch von mehreren Andern noch in den letzten Jahren in Deutschland als eine

der Athene und der neben den Pferden sichtbar männlichen Figur aus und glaubte, da der Streit nicht dargestellt sey, indem der Oelbaum nicht da sey, also auch Poseidon nicht die Quelle hervorstosse, indem ferner Athena sich von Poseidon abwende und ihre Gedanken auf etwas ganz andres richte; da aber auch der Process nicht dargestellt seyn könne, nach den Stellungen und weil er keine Handlung für die Darstellung darbiete, so müsse man den Pausanias aufgeben und aus den Bildern selbst erklären: den Pausanias aufgeben (misso tantisper Pausania), der doch hier über ein weltbekanntes Werk nach der allgemeinen Meinung seiner Zeit sich zu äussern scheint. Diess ist schlimmer als wenn in Hinsicht des andern Giebels Gerhard sich zu fest an ein Wort des Pausanias geklammert hat. In den Bildern nun erblickt Müller, was die Alten erzählen, dass Erichthonios (welchen Bröndsted als Begleiter des von der Nike gelenkten Wagens nahm) durch Eingebung der Athena zuerst Rosse an den Kriegswagen spannte, und glaubt, dass dem Phidias allein diese Idee hier vorgeschwebt habe. Es sey zwar das Eine befremdlich, dass Poseidon hinzugezogen und demnach der Streit über das Land Attika, wovon der Mythus und Pausanias reden, auf eine Art fortgesetzt, gesteigert und ergänzt erscheine, wovon die Alten nichts melden. Aber viele alte Fabeln seyen unbekannt geblieben [34*]. Diese

---

abgethane Sache befolgt worden ist. Ich nenne dem Verfasser zu Ehren, obgleich ich darum in meiner Ueberzeugung nichts ändern kann, Gerhard drei Vorles. S. 39. K. F. Hermann Götting. g. Anz. 1844 S. 1687. E. Curtius über die Akropolis in Athen S. 21].

34*) Das πρῶτον ψεῦδος liegt in der Deutschen Ausführung in den Göttingenschen gel. Anzeigen in diesen Worten zu Tage: „Pausanias giebt den Streit des Poseidon und der Athena an. Man tritt also natürlich mit der Erwartung an das Bildwerk, hier dargestellt zu sehn, wie Poseidon zum Zeichen seiner Besitznahme den berühmten Salzquell, Athena aber den Oelbaum aus dem Erdboden hervorgehen lässt. Doch findet man sich in dieser Erwartung auf alle Weise getäuscht. Denn wenn man sich auch darüber beruhigen könnte, dass Oelbaum und Salzquell zwischen den nah zusammenstehenden

Forsetzung soll darin bestehen, dass Athena das Thier, wel-

---

und sich heftig bewegenden Gottheiten kaum Platz hätten, und darüber, dass die von der Mitte des Giebels dem Orte wo die Zeichen der Besitznahme stehen müssten, sich abwendende Athena gar nicht das Ansehn hat ihr heiliges Gewächs eben aus dem Boden entlockt zu haben, so darf man die Stellung und Haltung der Göttin nur genauer betrachten, um bestimmt gewahr zu werden, was sie wirklich thut. Sie hält offenbar zwei Pferde auf, welche an einen Wagen gespannt durchzugehen drohen, obgleich sie von einem Jüngling, der die μάστιξ und einer Jungfrau welche die Zügel hält, gelenkt werden". Man braucht nur die Erwartung aufzugeben, dass Phidias den Gegenstand nur auf die eine bestimmte Weise habe ausdrücken können, und der an die Stelle gesetzte Gegenstand ist aufgehoben. Das Hervorbringen des Oelbaums und des Salzquells sind für die Plastik nicht einmal passend, noch günstig, wiewohl ich nicht die Möglichkeit bestreite, dass auf untergeordnete Art symbolisch Beide angegeben waren, um an die Legende zu erinnern. Athena, ein durchgehendes Gespann aufhaltend, liesse sich schön und kräftig ausdrücken, wäre aber der Göttin nicht würdig. So wie man sie denkt dem Wagen zueilend, hat man angemessene Handlung und den Sieg entschieden dargestellt, indem der Gegenstand oder die Art desselben als bekannt vorausgesetzt oder vielleicht auch, wie gesagt, symbolisch angedeutet war. Poseidon drückt, was auch Müller anerkennt, „offenbar Schrecken, Bestürzung, Unwillen aus"; als der Besiegte. Einen zweiten Wettstreit, worin er besiegt worden, bedarf es nicht; es darf auch ein Sieg der Athena über ihn im Zügeln und Anspannen nicht durch Fiction gesetzt werden. Denn wer kann so leicht zugeben, was in dieser Hinsicht behauptet wird: „wenn nun auch Poseidon in mancher Sage als Erfinder des Zügels gefasst wird, so durfte diess der Künstler doch beseitigen (nemlich es der Pallas zutheilen und diese gerade dadurch über ihn triumphiren lassen), besonders da diese Sage doch nicht die Erfindung des Wagens betrifft." Gegen Cockerell wendet später Müller ein (s. Not. 34), dass ein Pferdegespann auf der Seite des Poseidon unwahrscheinlich sey, indem die Symmetrie im Zeitalter des Phidias nicht mehr in der äusserlichen Strenge genommen werde wie vorher, Zygomalas aber 1573 nur von zwei Pferden, denen der Athena, rede, die Zerstörung des Pferdegespanns der Amphitrite mit dem Wagen, ohne dass sie zugleich untergegangen wäre, seltsam seyn würde, auch die Stellung der Amphitrite zu sitzend erscheine, als dass sie auf einem Wagen ohne Sitzbank ihre

ches Poseidon, selber ein Rossebändiger, geschaffen hatte, bewältigte und unterjochte und durch den Wagen den Poseidon nochmals besiegte. Es ist zu verwundern, wie Müller bei einer so ganz unglücklichen Erklärung sich beruhigen konnte, wodurch aller Zusammenhang und alle Uebereinstimmung, alle Einheit und Schönheit in der Composition des Phidias aufgehoben wird. Und der zu diesem Werk der Zerstörung vorausgesetzte Mythus selbst ist so erzwungen, frostig und ungriechisch. Auch die weiteren Vermuthungen, dass das Hekatompedon zur Feier der Panathenäen erbaut gewesen und weil in diesen Erichthonius zuerst gesiegt, seine Erfindung auf den Ursprung der Panathenäen anspiele, und dass die Panathenäen auf die Vollendung des Siegs der Athene über Poseidon durch den Wagen, in welchem zuerst gesiegt wurde, gegründet gewesen seyen, wie andre Spiele auf andre Siege, sind zum Mindesten unannehmbar weil es an aller Ueberlieferung der Art fehlt. Aelter und besser scheint die Sage, dass Theseus die Panathenäen stiftete [35]. Es genügt daran zu erinnern, dass bei allen Erfindungen und grossen Thaten der Heroen irgend ein Gott mitwirkt und dieser untergeordnet erscheint wenn solche dargestellt werden; dass also wenn die „Quadriga des Erichthonius" dargestellt werden sollte, er selbst auch als Hauptperson dastehn und auf ihn Alles in der Composition bezogen seyn müsste. Das Lehren der Götter ist in der Kunstdarstellung nicht gerade als geistige Eingebung auf ihre stillschweigende Gegenwart beschränkt; Demeter reicht dem Triptolemos Aehren, Athene zieht selbst das Segel auf wenn sie das erste Schiff zu bauen und zu rüsten dem Aegyptos oder dem Argos lehrt. Aber hier lenkt eine Jungfrau vom

Stelle hätte finden können u. s. w. Diese Anstösse werden sämmtlich gehoben durch den Ueberrest der Hippokampen, die den leichten Meereswagen gezogen haben, und die Stellung der Amphitrite ist dazu so geeignet als möglich.

35) Pausan. VIII, 2, 1.

Wagen die Zügel, anstatt des Erichthonios, er selbst soll nur die Geissel halten, wie der eine der Molioniden, Athene soll die Pferde an einem andern als dem Leitriemen oder Zügel halten, zurückhalten im Laufe, wie der Pferdeknecht das Siegsross an einem Nebenzügel führe. Nicht diess wäre die Stelle für die Göttin, die eher neben dem Erichthonios auf dem Wagen stehen müsste [36]. Und wozu die Jungfrau

---

36) Bei Aristides im Panathen. p. 184, *ἵππων ἁμιλλητηρίων καὶ πολεμιστηρίων ἔφηνεν ὀχήματα καὶ ζευγνύσιν ἐν τῇδε τῇ γῇ πρῶτος ἀνθρώπων ὁ τῆσδε τῆς θεοῦ πάρεδρος ἅρμα τέλειον σ ὺ ν τ ῇ θ ε ῷ* bedeuten die letzten Worte nur den Beistand der Göttin, die innere Eingebung oder Hülfe, wie *σὺν θεῷ, σὺν θεοῖς* so oft. Nach der andern Stelle im Min. p. 22: *Ἐρεχθεὺς πρῶτος παρ' Ἀθηνᾶς τὸ ἅρμα ἐδέξατο*, schenkt sie ihm den Wagen und überlässt ihm das Uebrige. Die Worte aber des Scholiasten zu der ersten Stelle beziehen sich in der That nicht, wie der Verfasser glaubte, [so wie mit ihm Völkel, Archäol. Nachlass S. 95], auf das Werk des Phidias nach der von ihm gegebenen Erklärung. *Ἐπεὶ δὲ ἐν τῇ ἀκροπόλει ὀπίσω αὐτῆς (τῆς θεοῦ) γ έ γ ρ α π τ α ι ἅρμα ἐλαύνων, ὡς πρῶτον τοῦτο παρὰ τῆς θεοῦ δεξάμενος.* Diess geht vielmehr auf ein Gemälde, wo Erichthonios, nicht aber Nike, fuhr, die Göttin vorangieng, um anzuzeigen dass sie die Kunst, die er übt, ihm gelehrt hatte, mündlich oder durch Eingebung, so dass also nicht bloss *γέγραπται*, sondern jedes Wort umgekehrt werden müsste um es in Uebereinstimmung mit den Statuen des Phidias zu bringen. Aber wir sehn aus der Stelle wenigstens, wie ein Künstler diesen Mythus aufzufassen hatte. [Wie durch das obige Scholion, worin Müller für den Hauptpunkt seiner Erklärung die Bestätigung einer alten Autorität gefunden zu haben glaubte, schon früher Creuzer zu einer der Müllerschen ähnlichen Erklärung der Composition des Phidias verleitet worden, ist zu lesen in den Zusätzen zum Deutschen Stuart I S. 544 oder zur Archäol. von Creuzer II S. 493—499. Später bezog Creuzer in der Anzeige von Völkels Nachlass in der Zeitschr. f. d. AW. 1832 S. 1142 das Scholion auf die von Bröndsted Reise II S. 222 Taf. 47 N. 15 höchst wahrscheinlich von dem eine Biga lenkenden Erichthonios verstandene Metope: gewiss eben so wenig mit Recht als es von der Statue verstanden wurde. Denn *γέγραπται* konnte auch von Metopen des Parthenon durchaus nicht gesagt werden, und ausserdem wäre *ὀπίσω αὐτῆς* eine seltsame Bezeichnung der Westseite des Tempels, indem an der hin-

auf dem Wagen? Und warum ist diese Jungfrau die Victoria da doch Erichthonios als Erfinder, nicht als Sieger dargestellt seyn soll? Die Kunst liebt mit Wenigem viel und Grosses anzudeuten, häuft und verschwendet nicht zu einer Sache verschiedene Mittel, und die des Phidias war sicher so fein und sinnreich in ihrer Bedeutsamkeit als die irgend eines Andern. Uebrigens ist nicht einmal die Figur des Ares zu einem Erichthonios tauglich, da seine Stellung nicht die eines Wagenlenkers ist. Er blickt, statt nach vorn oder nach den Pferden zu sehn, sich nach der Nike um und hält den Arm, anstatt eine Peitsche sehn zu lassen, herab, so dass er hinter den Pferden versteckt ist. Besonders wenn man die Carreysche Zeichnung im Stuartschen Werk oder im Original oder der Copie im Brittischen Museum vergleicht, wird man sich leicht überzeugen, dass die Figur entschieden nicht zum Lenken der Pferde bestimmt war. Da ihr der Stellung nach Thetis auf Seiten des Poseidon entspricht, so ist auch in ihr ein Gott zu vermuthen [36*]. Die Figur die ich als Peitho genommen habe, nennt Müller Ceres, und glaubt, dass Proserpina den kleinen Zwischenraum in der

---

teren Cellenwand der Koloss aufgestellt war, wenn anders diese Metope nicht nachweislich einer andern Seite angehört].

36*) Es hatte schon J. D. Weber im Kunstblatt 1821 S. 214 f. angenommen, dass "Minerva, wie aus ihrer Stellung der Füsse und aus ihrer rechten, mitten über das Haupt des hinteren Pferdes hervorragenden Hand zu erkennen sey, mit Bändigung dieser Pferde und besonders des vordern, welchem sie einen Zügel anzulegen scheine, so wie mit dem Unterricht im Wagenlenken, im Bändigen und Lenken der Pferde, den sie der sitzenden weiblichen Göttin Ceres und der neben ihr stehenden männlichen Gestalt, ihrem Sohn Erechtheus ertheile, indem sie der ersteren die Direction gegen ein Thor hin anzugeben scheine;" und auch S. 217 das Scholion zum Aristides zur Bestätigung seiner Erklärung angeführt. Dieser indessen glaubte im westlichen Giebel den Inhalt des östlichen zu sehen, den er dabei sehr eigenmächtig auf die unhaltbarste Weise gestaltete. Eine andre nagelneue, durchgreifende und gleich haltlose Erklärung der westlichen Gruppe wurde in der Hallischen Litt. Zeit. 1824 Ergänz. Bl. S. 84 f. vorgebracht.

Carreyschen Zeichnung zwischen der Ceres und der folgenden nackten männlichen Figur eingenommen habe, weil die durch Eumolp mit Poseidon zusammenhängenden Eleusinischen Göttinnen kaum fehlen konnten unter dem Gefolge des Poseidon, das diese Seite einnehme. Aber dürfen wir bloss nach einem mythologischen Grund in das in der Zeichnung so vollständig erhaltne Ganze eine ganze Figur beliebig einschieben? Ist es nicht eher wahrscheinlich, dass der Maler im Absetzen der einen Figur von der andern etwas über das wirkliche Verhältniss hinausgegangen ist? Dagegen nimmt Müller mit Leake, welchen darin auch Bröndsted gefolgt ist [36**]), da, wo ich Demeter, Iacchos und Persephone sehe, indem man noch die Hebe hinzuzieht, Herse, Pandrosos, Erysichthon und Aglauros an. Hiergegen scheinen mir, ausser dem Umstande, dass wir die drei Schwestern, die den Thau bedeuten, auf der Vorderseite, wo man sie nicht gesucht hat, annehmen durften, auch an und für sich die folgenden Gründe zu sprechen. Die drei Schwestern müssten hier, wo sie nur persönlich, nicht in Handlung wie in dem angeführten wichtigen Vasengemälde mit dem Raub der Oreithyia dargestellt sind, als Schwestern gleich erscheinen und zusammengruppirt seyn, und es ist kein Grund warum der Vater gerade die Herse in den Arm schliessen und zärtlich anblicken oder warum diese durch die entblösste Brust ausgezeichnet seyn sollte. Erysichthon ferner wird zwar auch des Kekrops Sohn genannt, steht aber seiner besondern Bedeutung nach sehr fremd und untergeordnet unter den Personen, die man hier erwarten mag. Und warum wäre Erysichthon ein Knabe, nicht auch gleich

36**) Auch in den Transactions of the royal society of litter. 1839 und in der zweiten Ausgabe der Topographie von Athen behält Leake diese Benennungen bei indem die Figuren der Reihe nach so heissen: Kranaos, Kekrops, Aglauros, Herse, Erysichthon, Pandrosos, Nike apteros, Erechtheus, Athene, Poseidon, Thetis oder Leukothea; Amphitrite, Ge, Aphrodite mit Palämon, Thalassa oder Leukothea, Euryte, Kephissos, Ilissos, Kallirrhoe.

seinen Schwestern erwachsen? Das Motiv endlich, dass dieser Knabe aus Schrecken vor dem Ungestüm der Rosse sich flüchte, ist nicht bloss unwahrscheinlich, sondern auch des Phidias unwürdig; so wie überhaupt alle kleinlichen Nebendinge, fein versteckte Anspielungen, naive oder witzige Tändeleien, wodurch eine überreife Kunst sich herauszuschmücken sucht. Die Schwester, die nach dieser Ansicht den Fliehenden zurückhält, wird dadurch gleichfalls ins Unbedeutende herabgezogen. Auch was als der allgemeine Grund dieser Erklärung aufgestellt wird, dass auf dieser Seite nothwendig zu Ehren Athens die Attischen Horen dargestellt seyn müssten, ist keineswegs eine nothwendige Annahme, sondern zeigt sich als eine ganz irrige. Am meisten ist es dem Geiste des ganzen Werks entgegen wenn am andern Ende des Giebels Müller ein unbedeutendes und hässliches Fabelchen, ohne allen Zusammenhang mit den grossen hier umfassten Verhältnissen anbringt, Halirrhothios nemlich und seine Mutter Euryte; Halirrhothios, welcher der Alkippe, Tochter des Ares und der Aglauros, Gewalt anthut, von ihrem Vater ertappt und getödet wird; wonach wenigstens eher Alkippe als die Mutter des Buhlen ihm zur Seite gesetzt werden sollte.

In Athen sind zerstreut in verschiednen vorläufig zur Aufbewahrung für sehr viele und sehr ungleiche auf der Akropolis gefundne Bruchstücke bestimmten Räumen auf ihr selbst auch einige Theile von Statuen der Giebelgruppen, die in Zukunft vielleicht über eine und die andre Figur noch Aufschluss geben werden[36***]. Dass die Vorstellungen der

---

36***) In der Moschee im Parthenon, die während meines Aufenthalts in Athen halb einstürzte und dann weggeräumt wurde, sah ich den herrlichen und wohlerhaltnen kolossalen Torso der zweitletzten Figur des hinteren Giebels am südwestlichen Ende, die ich Theseus genannt habe (man gab ihr am Ort den falschen Namen Poseidon). Der linke Schenkel ist nicht weit von der Hüfte abgebrochen, der rechte fleischige Schenkel an den ganz untergeschlagenen Unterschenkel gedrückt, die etwas vorgebogene Brust ein wenig links

Metopen unter den Giebelfeldern einige Beziehung auf die

---

gewendet. Auf dem Rücken ist ein Streif von Chlamys oder Thierhaut. Kopf, Hals und Arme fehlen, der Kopf und der rechte Arm, auch beide Schenkel bis zum Knie sind noch in der Carreyschen Zeichnung. (Von der Kallirrhoe neben dem Theseus in der Spitze des Winkels ist noch der untere vom Gewand bedeckte Theil im Giebel zurückgeblieben, so wie auf der Seite gegenüber Herakles und Hebe). Ausserdem notirte ich in der langen Cisterne vor der Westseite des Parthenon „viele kleine Stücke von den Frontonfiguren des Parthenon, darunter vorzüglich ein ganzes Bein und einen zwar stark beschädigten Kopf von dem schönen Gespann, das die Venezianer herunterfallen liessen N. 1003. 1002. Diese wären vornehmlich abzuformen". Dann lag damals auf der Ostseite des Tempels (wo im Giebel selbst nur rechts im Winkel die zwei Pferdeköpfe noch vorhanden sind und links einer) unter andern Blöcken „ein kolossaler nackter männlicher Torso vom Giebelfeld, vom Hals bis zum Unterleib, mit angestrengten Muskeln. Beide Arme waren empor gerichtet". Der „Theseus" ist am 11. Jan. 1835 gefunden worden fast senkrecht unter der Stelle, die er im Giebelfeld eingenommen hatte, und beschrieben von L. Ross im Kunstblatt 1835 S. 105. Zugleich fand man kleinere Bruchstücke, „unter ihnen mehrere ohne Zweifel zu den Figuren des Giebelfeldes gehörige Stücke, ein sehr schönes mit einem anschmiegenden Gewande bedecktes kolossales Bein, vom Knie abwärts, ein Stück eines Pferdekopfs, wahrscheinlich von den Pferden des Siegeswagens, ein Fragment von der Brust und der linken Schulter einer bekleideten weiblichen Statue und Andres". Im Februar kam nach dem Kunstblatt 1835 S. 112 das Bein des Mars nach Leakes (früherer) Erklärung (Theseus) zum Vorschein, „von hoher Schönheit, bis auf einen Theil des Knies wohl erhalten, besser als der Leib der Figur, unter sich zurückgeschlagen, so dass der Gott auf der Ferse sitzt; das Knie und das Schienbein liegen hart auf dem Boden auf. Der Bruch schliesst so eng zusammen, dass kaum ein Splitter zu fehlen scheint. Ich zweifle jetzt nicht, dass das linke Bein dieselbe Stellung hatte und nur etwas höher gehalten war, so dass das Knie frei stand". Zugleich auch die Brust von dem Poseidon, bis an den Nabel, vollkommen erhalten (das Stück schliesst sich an das in London an Brit. Mus. VI pl. 17); „von den Pferden der Biga mehrere Bruchstücke, der Hinterschenkel von unübertrefflicher Schönheit" (der oben erwähnte) und von der Figur die ich Peitho genannt habe, „der grösste Theil der

Darstellungen innerhalb dieser gehabt haben, scheint nicht:

---

rechten nach innen gewandten Seite; aus diesem Grunde, weil diese Seite von dem Beschauer abgewandt war, ist die Arbeit von keiner grossen Vollendung." Nicht in allen Punkten zuverlässig scheint der Bericht eines Reisenden, der bald nach mir in Athen war (Stephani im Rhein. Mus. 1845 S. 7 f.) Er fand „am Boden zerstreut" den Torso des Halirrhothios bei Müller, Ares bei Leake (Theseus), der nach dem Wegräumen der Moschee vor (oder im?) Tempel vor der Hand niedergelegt worden seyn mag, „einige Stücke der Pferde", die also aus der bedeckten Sammlung der Bruchstücke ins Freie hervorgezogen worden seyn müssten, „einige Stücke des Oelbaums", der nie da gewesen ist, „endlich ein Stück eines Felsens mit einem Theile des Gewandes einer darauf sitzenden weiblichen Figur, welches wohl der dem Beschauer abgewendete Theil der Figur seyn mag, welche durch den zu ihren Füssen angebrachten Delphin deutlich genug als Amphitrite bezeichnet war": Ein zweiter kolossaler Torso vor der östlichen Seite wird hier folgendermassen beschrieben: „ein weiblicher Körper vom Hals abwärts bis wenig unter den Gürtel, ohne Arme, bekleidet mit einem faltenreichen, ärmellosen Untergewand, welches über den Hüften durch ein schmales Band, auf den Schultern durch einen jetzt fehlenden Metallschmuck zusammengehalten wird. Ausserdem liegen noch zwei Schnuren kreuzweis von den Schultern unter den Brüsten hin eng an und lassen dieselben, indem sie dem Faltenwurf noch mehr Leben geben, kräftig hervortreten. Das Band welches das Gewand über den Hüften zusammenhält, hatte vorn einen Metallschmuck, wie zwei Bohrlöcher bezeugen. Die Stellung ist stark vorwärts gebeugt." Ross vermuthet in diesem Torso Pallas, in dem männlichen derselben Seite Hephästos, Gerhard Archäolog. Zeitung 1847 S. 10 Not. 9. Der erste wäre zu messen und diess Mass mit den Füssen auf dem Fussgestell Taf. III zusammenzuhalten, um die Deutung vielleicht zur entschiednen Gewissheit zu erheben für welche der zu vermuthende Metallschmuck auf der Brust spricht. Statt des Hephästos kann auch Prometheus gesagt werden. Ausserdem sind zwei weibliche Köpfe erhalten. Der eine, ehmals im Besitz des Hr. Weber in Venedig, seit Jahren unter den Abgüssen des Museums zu Bonn (S. 86 N. 147), abgebildet Kunstblatt 1824 S. 92. 253 und in Müllers Denkm. I, 27 N. 122, kam nach Paris und wurde hier alsbald als eine neue Entdeckung hoch gepriesen in der Revue archéol. 1845 p. 832—36. Man hielt ihn für den der Nike, was Walz in der Allgm. Zeit. 1845 Beil.

sie standen nur unter sich und mit den andern der Süd- und der Nordseite in Verbindung.

Ich habe von den früheren Erklärungen so viel angeführt als zur Prüfung erfoderlich schien; vollständige Uebersichten derselben haben in Tabellen Reuvens in einer Abhandlung im Londner Classical Journal (N. LV. LVI) und Millingen in dem angeführten Bericht gegeben. Die Namen vieler Götter und Heroen durchkreuzen sich darin mehrfach, so dass die wirklich von Phidias vorgestellten fast alle, nur an andern Stellen als wohin sie zu gehören scheinen, vorkommen. Einige Erklärungen, die ich abweichend von den gewissermassen herrschenden aufstelle, sind auch von einem oder dem andern meiner Vorgänger schon versucht worden. So nannte im vorderen Giebelfeld Millingen die zwei Horen, indem er die von Bröndsted für die dritte der gewöhnlichen Horen genommne Figur dafür nicht gelten lassen konnte, Thallo und Auxo, Gerhard nimmt sie wieder für Demeter und Persephone wie Visconti, Peitho und Aphrodite wurden sie von Col. Leake genannt. Für die stehende Figur des Zeus ist auch Millingen, indem, wie er bemerkt, bei dieser Grösse die Kniee und Füsse eines sitzenden Zeus zu weit heraustreten und eine üble Wirkung hervorbringen würden 36*). Denn dass Zeus nicht in der Geburt, sondern Athene in erwachsner Gestalt vorgestellt war, ist auch ihm gewiss, so wie es früh von Barbié du Bocage an bis auf wenige Ausnahme bisher schon Alle sich gedacht haben. Eigentlich entlehnt habe ich allein den Prometheus und zwar von Bröndsted. Nur scheint er mir darin zu irren, dass er darum

---

N. 47 ausführlich widerlegt. Der andre soll aus dem Nachlass des Marquis Nointel in die königliche Bibliothek in Paris gekommen seyn, wo er unlängst aus der Verborgenheit hervorgezogen wurde. Revue arch. 1846 p. 335—37. 460 ff. sur la tête de Phidias trouvée à la bibliothèque R. et sur la collection de Nointel dont elle faisait jadis partie.

36*) Wie hässlich die herausstehenden Kniee einer sitzenden Figur in einer Giebelgruppe aussehen, ist mir in England stark aufgefallen an einer nicht grossen Capelle, ich erinnre mich nicht mehr wo.

weil Apollodor sagt, Prometheus oder nach Andern auch Hephästos habe das Haupt eröffnet, annimmt, auch Phidias habe die beiden Götter zu demselben Dienst bestimmt. Die Mythographen pflegen auf solche Art die Variationen des Mythus in Eins zusammenzuziehen; in der Kunst aber ist die Wiederholung desselben Motivs in mehreren Personen und alles Ueberflüssige dürftig und leer. Den Hephästos wegzulassen konnte Phidias denselben Grund haben aus dem er nach meiner obigen Vermuthung den Erechtheus nicht aufnahm: beide gehn die mystisch mütterliche Athene an, an die bei der Parthenos nicht gedacht werden sollte. Im hinteren Giebelfeld hat, so wie ich, schon Quatremere de Quincy Herakles und Hebe, die in Viscontis Gedanken Hephästos und Aphrodite, für Müller und Bröndsted Kekrops und Herse waren, und derselbe Demeter, Iacchos und Persephone neben dem Wagen der Nike, welche Figur von Visconti Kekrops, von Müller und Bröndsted, so wie Leake zum Erechtheus oder Erichthonios gemacht wurde. Hippokampen am Wagen der Amphitrite vermuthete auch Bröndsted und Wilkins wenigstens ein Delphinengespann[37]).

Nachträglich will ich kurz zusammenstellen was mir in Cockerells Herstellungsversuchen im Brittischen Museum Th. 6 Taf. 21 und 22 mit den Originalen nicht übereinzutreffen scheint. Doch kann ich diese Bedenken über verhältnissmässig kleine Dinge nicht aufzählen ohne daran zu erinnern, wie viel wir den grossen Verdiensten uud Talenten dieses Mannes Dank schuldig sind. Im östlichen Giebel giebt Cockerell dem Helios vier Pferde und eben so dem untergehenden Wagen des andern spitzen Winkels, welchem er einen männlichen der Griechischen Mythologie ganz fremden Lenker hinzeichnet. Die Entdeckung von vier Pferdeköpfen

37) In Walpole Travels.

bei dem Helios wollte Fauvel gemacht haben, wie Visconti angemerkt hat; sie hat sich aber nicht bestätigt. Im engen Raum war die Biga, da sie zureichte, der Anhäufung von vier Köpfen in künstlerischer Hinsicht vorzuziehen. Die Haltung des Helios selbst stimmt mit dem Marmor nicht ganz überein. Dem sogenannten Theseus (Kekrops) ist eine Trinkschale in die Hand gegeben, die nach dem Charakter dieser Götterdarstellung nicht gerechtfertigt seyn möchte, selbst wenn sich glauben liesse, dass die Figur den Dionysos vorstellte. Die der letzten Figur auf dieser Seite (Oreithyia) gegebene Haltung der Arme, indem sie nach beiden Seiten den Peplos ausspannt, ist nicht weniger unvereinbar mit dem Marmor als die Vorstellung von Woods, der die Gewandmasse auf dem Rücken dieser Figur für Flügel versah. In der für die Mitte hinzu erfundnen Göttergesellschaft fehlt die Athene Promachos, die aus der Basis mit zwei Füssen sich ergiebt, und ist dafür eine ganz andre Figur der Athene mit einem Oelbaum neben sich gesetzt. Ares als Ehegemal der Aphrodite ist für Athen sehr auffallend, besonders mit dem ihnen beiden zugesellten Söhnchen Eros: und auch die zwo hochheiligen Göttinnen sind im Olymp unerwartet.

Im westlichen Giebelfeld ist 1) die zwischen den Ilissos und Herakles mit Hebe nach Leake hinzugesetzte weibliche halbnackte Figur durch die Carreyische Zeichnung nicht berechtigt. 2) Herakles setzte nicht die Linke auf den Boden sondern umfieng mit dem linken Arm Hebe, indem er den rechten schwerlich auf einen Stab stützte, sondern in einem Augenblick der Freude und des Behagens ausstreckte. 3) Hebe streckte der Zeichnung nach den linken Arm nicht verwundrungsvoll in die Höhe, sondern liess ihn herabhängen, wie es zu dem Umfangen des Herakles passte. 4) In der Gruppe von Demeter, Iacchos und Kora ist durch die mit der letzteren vorgenommene Veränderung der Ausdruck des mystischen Verhältnisses zwischen diesen dreien verloren gegangen. 5) Amphitrite fuhr nicht mit Rossen, sondern mit Hippokampen und ihr Wagen, der demnach tiefer gehn

durfte, bedeckte weder einen Theil der vor ihr stehenden Thetis noch das nackte Bein der Amphitrite. Mit Recht ist das eine der Kinder in der folgenden Gruppe so ergänzt, dass es unbestimmt bleibt, ob diess Kind zu der ersten, der bekleideten Figur gehöre oder zu der nackten (vgl. oben Not. 5). 6) Das über den Schenkel der Aphrodite geworfne Gewand nimmt bei Carrey einen weit grösseren Raum ein. 7) Die drittletzte Figur sollte matronaler und noch breiter erscheinen. 8) Für die folgende ist der ihr gegebene Stab misslich und sehr zweifelhaft.

Bei manchen Monumenten lässt sich eine lange Geschichte ihrer Erklärung zusammenstellen: kein andres hat ein auffallenderes Schicksal der Auslegung erfahren als diese Giebelgruppe, auch abgesehn von der unglaublichen Menge der verschiedenen Vermuthungen über die einzelnen Götterfiguren. Die Reisenden von 1687, vor der Zerstörung durch die Bomben Morosinis und dem verderblichen Versuch des Generals Königsmark die Pallas und die Pferde ihres Wagens herabzunehmen *), hielten die noch fast vollständige Gruppe des westlichen Giebels für die Geburt der Athene, weil sie nicht wussten, dass der Eingang nach Griechischem Brauch von der Ostseite seyn musste, dass man also zu ihm erst

*) Es ist bekannt wie sehr diese Pferde von Spon und Wheler gepriesen werden und schon von Theodosius Zygomalas in einem Briefe von 1575 an Martin Crutius in Tübingen (in dessen Turcograecia p. 430, Zeitschr. f. a. Kunst S. 207) und von dem Schiffscapitän aus Venedig bei Fanelli. Von dem letzten erfahren wir, dass sie bei dem Versuch sie herunter zu lassen fielen und in Staub zerbröckelten. Ein starker Irrthum war es von Fauvel, dass er das Pferd aus Marmor, welches noch heute unter der Akropolis nach der Stadt zu auf einer Bastion aufgestellt ist, für eins der von Morosini zur Wegführung bestimmten hielt (Le Grand Mon. de la Grèce 1808 I p. 33. Antiqu. of Athens IV p. 20). Es ist wenig unter der natürlichen Grösse, Hals und Kopf nach der Linken gewandt, so wie an den bekannten Kolossen, nur die Wendung geringer: Die Beine und das Hintertheil ist abgeschnitten: der Leib ist kurz. Vermuthlich rührt es von dem Tempel der Dioskuren her, der in dieser Gegend war.

gelangte nachdem man an der ganzen Seite des Tempels entlang gegangen war. Dass sie für die Vorderseite die nahmen, welche man vor Augen hat wenn man aus den Propyläen hervorgeht und an welche daher für die im Parthenon eingerichtete christliche Kirche der Eingang gelegt war, und dass sie dem zufolge die Angaben des Pausanias über die Vorstellung des Eingangs und die hintere verwechselten, ist um so weniger zu verwundern da aus dem Giebel der Ostseite die ganze Reihe von Statuen in der Mitte, welche die Geburt der Athene enthielt, schon vorher verschwunden war. So glaubten denn Spon und Wheler, der Marquis Nointel, welcher 1675 durch den Niederländischen Maler Carrey beide Giebel mit den noch darin befindlichen Statuen zeichnen liess, der Reisende, von welchem Fanelli (Atene Attica 1707) berichtet, in dem Wettkampf der Athene mit Poseidon den festlichen Aufzug der neugebornen Minerva auf ihrem Wagen unter den versammelten Göttern zu sehn. Dabei blieben auch R. Pococke, Le Roy und J. Stuart. Der letztere wurde zwar durch die Götterfiguren des östlichen Frieses, auf welche der Panathenäische Festzug sich hinwendet, aufmerksam darauf gemacht, dass hier der Haupteingang gewesen seyn müsse (T. 2 p. 14); allein er unterliess die einfache Folgerung daraus in Bezug auf die Bildwerke zu ziehen. So lange die Nointelschen Zeichnungen unbeachtet in der Pariser Bibliothek lagen, fehlte es an dem eben so leichten als sichern Anlass und Mittel die Erklärung der Bildwerke auf der den Propyläen zugewandten Seite zu berichtigen und so wurde die von Spon und Wheler gegebene noch von Barthelemy im Anacharsis verbreitet. Wir finden diesen Irrthum noch wiederholt in dem Memorandum on the subject of the Earl of Elgins pursuits in Greece von William Hamilton 1811. 1815, in der Uebersetzung von Böttiger S. 9. Quatremere de Quincy war der erste, der die Carreysche Zeichnung benutzte. Er bestritt die Erklärung von Barthelemy in der Französischen Akademie, welcher er eine von ihm selbst nach Carrey modellirte Nachbildung vorstellte. Vis-

conti hatte diese Abhandlung im Jahr 1812 gehört und erklärte sich für diese neue Ansicht in seinem (auch in London in demselben Jahr in Uebersetzung erschienenen) Mémoire sur les ouvrages de sculpture qui appartenaient au Parthénon 1816 p. 14 und im Journal des sav. 1817 p. 29, mit Zustimmung des Quarterly Review 1816 XXVIII p. 515 und Hirts in Wolfs Analekten 1817 II S. 350, auch des Herausgebers der Zeitschrift für alte Kunst 1818, der einige Figuren des östlichen Giebels bespricht S. 203, K. O. Müllers in der Hallischen Encyklop. 1821 VI, 239 (unter Attika), während Jos. Woods, der Herausgeber des vierten Bandes des Stuart 1816 p. 23 noch behauptete, dass nichts auf der Westseite den Streit der Minerva mit Neptun anzeige, also die Einführung der Minerva unter die Göttinnen vorgestellt sey. Hirt übrigens hätte durch ein grosses, obwohl zu entschuldigendes Missverständniss, wenn darauf geachtet worden wäre, leicht neue Verwirrung veranlassen können. In dem Memorandum von W. Hamilton ist nemlich S. 9 der Uebersetzung die Rede von dem westlichen Giebel; dann folgen die Worte: „auf dem entgegengesetzten Ende war der Streit zwischen Minerva und Neptun vorgestellt“, und unmittelbar darauf wird berichtet, dass Lord Elgin das Haus eines Janitscharen, das unmittelbar unter und an den Säulen des Porticus stand, ankaufte, es niederreissen und nachgraben liess und hier fand „die Torse von Jupiter, Neptun, Vulcan, die Brust und einen Theil des Hauptes der Minerva nebst andern Bruchstücken, auch das vortreffliche Bild in einer halbliegenden Stellung, das man für einen Flussgott (den Ilissos) hält. Etwa zwei Figuren waren noch auf dem Giebelfelde, die andern waren auf dem Gipfel der Mauer, welche durch die zerstörende Explosion da hinaufgeworfen worden: der grösste Theil derselben ist herabgefallen“. Aus den zwei noch auf dem Giebelfelde verbliebenen Figuren ist klar, dass von dem westlichen Giebel die Rede ist, dass hier das Haus des Türken gestanden hatte, das über den Trümmern der zu Königsmarks Zeiten herabgeworfenen Statuen erbaut war

(dass viele andre zu Kalk verbraucht worden waren, wies der Türke nach). Demnach steht die Bemerkung über „das entgegengesetzte Ende“ in Parenthese und der Bericht fährt fort über die westliche Seite. Hirt aber knüpfte das Folgende an die „entgegengesetzte“ oder die östliche Seite an und macht darum dem Visconti bittre Vorwürfe darüber, dass er die an der Vorderseite des Tempels gefundenen und also auch dahin gehörigen Stücke zur Erklärung der hinteren Gruppe gebrauche. „Leicht möchte daher, meint er, der schöne Rumpf, welchen der Erklärer für den des Neptun nimmt, der vom Jupiter seyn und so auch andre Figuren“. Visconti aber wusste die Wahrheit, die sich für uns aus dem Zusammenhang des Memorandum ergiebt, unstreitig aus unmittelbar klaren Mittheilungen, die er in London erhielt. Jetzt ist die Beziehung der einzelnen Figuren unter sich und die Einheit der Composition so einleuchtend durch sich selbst und so überzeugend gewiss, dass die in die Carreysche Zeichnung der westlichen Gruppe sich einfügenden Bruchstücke sogar unter einem Hause vor der östlichen Vorhalle gefunden seyn dürften ohne dass dieser Umstand, wie schwer auch ein Anlass sie dahin von der Westseite in alter Zeit wegzuschleppen mit Wahrscheinlichkeit anzugeben seyn möchte, uns abhalten könnte sie anders als zu dem westlichen Giebelfelde gehörig zu betrachten. Wer den Poseidon gesehen hat wird nicht vermuthen, dass es auch Jupiter seyn könne, oder es nicht für bloss wahrscheinlich erklären, dass die Figur den Poseidon vorstelle. Quatremere de Quincy selbst äusserte sich kurz in den Lettres écrites de Londres à Rome et addr. à Mr. Canova sur les marbres d'Elgin 1818. Hiermit war die Sache noch nicht, wie man heutiges Tags wohl denken sollte, abgethan, sondern es fand noch die frühere Ansicht, woran es sehr alten Irrthümern nach ihrer Widerlegung selten zu fehlen pflegt, eifrige Vertheidiger. Leake in seiner Topographie von Athen 1821 trat wieder der Erklärung von Spon und Wheler bei indem er annahm, dass Pausanias nach dem Anblick urtheile und

den hintern Giebel den vordern nenne, was wunderbar genug wäre. Denn Pausanias befand sich doch so oft er auf der Akropolis war ohne Zweifel unter einer Menge von Athenern, denen der Eingang in den Parthenon allen eben so gut wie der in ihr eignes Haus bekannt war, und es ist nicht einzusehn wie er den Eingang und den Opisthodomos verwechselt oder, wenn er durch diesen in den Tempel gelangt wäre, es verschwiegen haben könnte, er der, wie Visconti (im Journal des Sav. 1817 p. 36) bemerkt, überall sehr genau ist anzugeben, ob die Rechte, wovon er spricht, die des Betrachters oder die des Gegenstandes ist. Böttiger, der zu der Denkschrift über Lord Elgins Erwerbungen in auffallender Verwechslung 1817 S. 9 die von Visconti gegebenen Aufklärungen als eine Bestätigung des alten Irrthums anführt, nennt später Leakes Beweis „so wahrscheinlich als möglich, selbst gegen Visconti", in der Amalthea 1822 II S. 311; auch Hobshouse befolgte diese Meinung Journ. I p. 349. Gleichzeitig gab sich J. D. Weber, ein kunstliebender Handelsherr in Venedig, grosse Mühe in fünf Briefen im Kunstblatt 1821 N. 53—55 und 1822 N. 3 und 60 zu zeigen, im ersten dass im westlichen Giebel Spon recht gesehn, im letzten dass der östliche den Streit der beiden Götter enthalten habe, in den mittleren dass der Haupteingang auf der Westseite gewesen sey; natürlich dass er die Wahrheit nicht auf allen Punkten verfehlen konnte ohne dass er auf die abentheuerlichsten Annahmen und Folgerungen aus Mangel an Uebersicht sich verliess. Einen ausführlichen Beweis dass die westliche Giebelgruppe wirklich die westliche sey, lieferte hierauf Reuvens in Leiden in seiner und Westendorfs Zeitschrift Antiquiteiten 1822 II S. 1—62 und im Classical Journal 1823 N. LV. LVI und auch von Quatremere de Quincy erfolgte eine Widerlegung Leakes: Réstitution des deux frontons du temple de Minerve à Athènes ou diss. pour servir à l'explication des sujets que la sculpture y avoit représentés, ainsi qu'à la refutation de l'opinion des anciens voyageurs et de quelques critiques modernes sur le

sujet du fronton occidental et sur la face antérieure du temple avec 3 pl. 1825 (auch in dessen Mon. et ouvr. d'art ant. restitués 1829 T. 1), unterstützt im Journal des Savans 1825 p. 654 von Letronne. Die Abhandlung von K. O. Müller 1827 über die Composition des hinteren Giebels geht von der richtigen Unterscheidung der Tempelseiten und der Vorstellungen aus, eben so die Bemerkungen von Bröndsted 1830, von Cockerell im Brittischen Museum Th. 6 1830, und von Millingen in der Beurtheilung des letzteren in den Annalen des archäol. Instituts 1832 S. 197. Leake selbst kam dadurch von seiner vorigen Ansicht zurück und gab von der Westseite eine eigene Erklärung nach der Annahme des Wettstreits in den Transactions of the royal society of literature 1839 p. 234—237; Gerhard stellte die östliche Gruppe auf als Geburt der Athene 1844. Daher mag man sich billig wundern, dass zuletzt dennoch Preller in der Hallischen Encyklopädie III, 22 1846 unter „Pheidias" S. 199 ff. von neuem beklagt, dass „die Andeutungen des Pausanias unzureichend seyen, weil es nicht bestimmt auszumachen sey, wo er in den Tempel hineingegangen, von der Ost- oder von der Westseite, unsere Kenntniss aber der beiderseitigen Composition nicht der Art sey, dass man mit völliger Sicherheit über ihre Bedeutung entscheiden könnte", „dass die Sache nicht völlig aufs Reine zu bringen sey weil unser Ueberblick über die beiden Darstellungen zu unvollständig sey, um mit Sicherheit über die Handlungen entscheiden zu können". Da auf der westlichen Seite ohne den geringsten Zweifel der Wettstreit dargestellt war, so muss auf der des Eingangs oder der östlichen, deren ganzer mittlerer Theil verloren ist, die Geburt der Athene gewesen seyn, so wie Pausanias bezeugt. Wenn die Uebereilung aus jeder Wahrscheinlichkeit rasche Folgerungen zu ziehen nachtheilig ist, so kann es auch nicht frommen wenn das Ausgemachteste immer wieder unter das Unsichere zurückgeschoben wird. In Bezug auf die Hauptpunkte der voranstehenden Abhandlung, die ihm übrigens nur durch den Bericht eines Freun-

des bekannt war, macht Preller einige treffende Bemerkungen. Gegen die Vorstellung der Geburt der Athene nach dem Muster der Vasengemälde erinnert er an den grossen Unterschied zwischen den Gesetzen graphischer und statuarischer Composition; gegen die Müllersche Erklärung des hinteren Giebels bemerkt er, dass die Fabel von der ersten Bändigung der Rosse durch Athene, von welcher Müller eine neue Gestaltung sich erfinde, von Pausanias selbst bei einer andern Gelegenheit ganz in der gewöhnlichen Weise erzählt werde, dass sie auch mehr eine Korinthische als eine Attische sey und dass im Pferdebändigen Athene eine grössere oder für Attika wohlthätigere Macht als Poseidon nicht dargelegt hätte, da in dieser Hinsicht beide Gottheiten einander gleichständen und beide als *ἵππιος* und *ἱππία* verehrt wurden. Auch dass das Scholion zum Aristides nicht auf die Gruppe anzuwenden sey, wird berührt; es sey diess „wegen des Wortes *γέγραπται* kaum zulässig" *). Nach diesen Gründen ist denn auch dem scharfsinnigen Verfasser die Ansicht „wahrscheinlicher, dass jene Gruppe nicht den Augenblick des Wettkampfs, der ohnehin kaum darstellbar war, sondern den nächsten Augenblick nach dem Wettkampfe veranschaulichen wollte, wo Athena durch Richterspruch als *πολιοῦχος* und Attische Landesgottheit anerkannt, im Begriff ist ihren von Nike herbeigeführten (gelenkten) Wagen zu besteigen um in feierlichem Aufzuge, so wie Pisistratus bei Herodot sie darstellen liess, von dem ihr zugesprochenen Sitze auf der Burg Besitz zu ergreifen", was bis auf das letzte, ausser der Darstellung liegende und ihr fremdartige Motiv genau die meinige ist.

*) S. oben Not. 36. Preller möchte die Nachricht, dass hinter der Göttin Erichthonios zu Wagen gemalt gewesen sey, auf ein Wandgemälde der Cella des Parthenon beziehen. Aber *ἐν ἀκροπόλει* konnten an so vielen Orten Gemälde seyn, kleine, grössere und kleinste, dass der Schriftsteller wohl *ἐν παρθενῶνι* gesagt hätte wenn das Bild eine so ansehnliche Stelle eingenommen hätte, einen Raum übrigens worin Wandgemälde nicht bekannt sind.

Die vorstehende Abhandlung befand sich seit einiger Zeit in der entfernten Druckerei als mir das 18. Stück des Classical Museum in die Hand fiel, worin Hr. W. Watkiss Lloyd (p. 396—443) gegen meine Erklärung des westlichen Giebelfeldes geschrieben und eine durchaus neue aufgestellt hat. Die meinige wurde durch den Eindruck der zum erstenmal erblickten Originale aus beiden Giebelfeldern veranlasst und ich schrieb sie bei einem ersten kurzen und darum, wie sich leicht denken lässt, äusserst unruhigen Aufenthalt in England während unsrer akademischen Herbstferien im Jahr 1844, in der Nähe jener unschätzbaren Ueberreste in der Bibliothek des Brittischen Museums. Diess konnte zwar durch die Begünstigung und nicht zu übertreffende Gefälligkeit des ersten Vorstandes, Herrn A. Panizzi, und anderer Aufseher, die mich zum lebhaftesten Dank verpflichtet haben, mit der grössten Bequemlichkeit und Freiheit im Gebrauch der nachzuschlagenden Bücher geschehn: doch drängte natürlich die Nähe der reichen Kunstsammlungen, auch die Fülle der Schätze und Seltenheiten der Bibliothek selbst zur Eile. Der Aufsatz erscheint jetzt buchstäblich so wie er damals unmittelbar in der vortrefflichen Uebersetzung meines Freundes Dr. L. Schmitz, jetzt Schulvorstehers in Edinburg, in London gedruckt wurde, nur dass manche hinlänglich unterschiedene Zusätze, besonders Noten unter dem Text hinzugekommen sind. Berichtigungen und neue Aufklärungen im Einzelnen von Kennern zu erhalten, die das Glück hätten der Untersuchung andauernden Fleiss widmen zu können, durfte ich daher hoffen. Unerwartet dagegen ist es mir zu sehen, dass die Beurtheilung der ganzen Gruppe der Westseite von der einfachen und, wie mir scheint, klar und unzweideutig in einem Wort des Pausanias, in der alten Zeichnung und den damit zusammentreffenden Bruchstücken ausgesprochnen Wahrheit sich wegwenden und auf neue Abwege verirren konnte. Diess ist, wie ich mich überzeugt halte, leider in der neuen Erklärung geschehn.

Von der Auffassung der beiden Hauptpersonen in der

Mitte hängt auch in der Erklärung das Meiste und Wichtigste ab: und alle Irrthümer meines Gegners, die ich bestreiten werde, scheinen daraus zu entspringen, dass er Ausdruck und Bedeutung dieser Gruppe falsch verstanden hat. Er hält es für nicht leicht zu begreifen, wie der Ausdruck von Sieg und Triumph in eine Figur gelegt seyn könne, welche den Kampfplatz mit solcher Eile im Angesicht eines mächtigen Gegners verlasse. Alle, die ich über die Vorstellung sprach, erkannten in der Art wie Phidias für die Entscheidung des Wettkampfs einen so klaren und sinnreichen Ausdruck zu finden wusste den glücklichsten Gedanken und wurden hingerissen von Bewunderung einer Erfindsamkeit, die unter den Beschränkungen der Bildhauerei und dieses Raums den Sieg der Athene so klar und so sprechend und zugleich so einfach und gefällig darzustellen wusste. Es ist diess eine der Erfindungen, denen Jeder leicht selbst gewachsen zu seyn glauben kann, weil sie so vollkommen natürlich sind, weil die Lösung der Aufgabe als die einzig mögliche gute erscheint, und welche zu machen es doch nicht weniger bedarf als das höchste Genie. Die beiden Streitenden hatten ihre Proben abgelegt, der Spruch ist erfolgt, die Kampfrichter, (die zwölf Götter eher als Zeus oder Kekrops) werden hinzugedacht, wie bei dem Untergang der Niobiden die schiessenden Götter. Auf dem Kampfplatz zu verweilen ist kein Grund, ihn schnell zu verlassen sind für die Siegerin verschiedene denkbar. Zwischen dem Sieger und dem Besiegten ist im ersten Augenblick keine Gemeinschaft: es ist natürlich dass jener seinen Anblick diesem rasch entzieht. Aber auch die Freude über den Sieg erklärt die Lebhaftigkeit, womit Athene sich zu ihrem von der Siegsgöttin geführten Wagen hinwendet: und dass der Augenblick unmittelbar nach der Entscheidung des Siegs ergriffen ist, stimmt mit der Composition der östlichen Seite, dem Moment unmittelbar nach der erfolgten Geburt glücklich überein. Nicht weniger auffallend ist die Behauptung, Athene könne nicht in der Eile nach ihrem Wagen begriffen seyn

weil ihr nächster Schritt sie mit den Vorderbeinen des einen Wagenpferdes in Collision oder sie zwischen beide bringen würde. Wer so den Raum und andre empirische Bedingungen berechnen will, wird in allen Compositionen nicht bloss der Gruppen, sondern auch der Reliefe und der Vasengemälde viel zu erinnern oder zu missdeuten finden: alle setzen sie ein Eingehen mit Gedanken und Einbildungskraft voraus. Uebrigens wird einige Seiten weiter ausdrücklich anerkannt, dass Athene „ihre unmittelbare Bewegung nicht gegen Poseidon hin, sondern weg von ihm mache". Ich will jetzt die Bemerkung hinzusetzen, dass auch Poseidon sich eilig oder heftig vom Kampfplatz wegzuwenden scheint, indem er noch im Weggehn sich nach der ihm für jetzt verhassten Widersacherin umblickt, was ebenfalls naiv ist, während die zwischen beiden völlig gleiche Bewegung nur entschiedner den Augenblick der erfolgten Entscheidung zur Anschauung bringt.

Statt des Auseinandergehens nach der Entscheidung setzt nun die neue Erklärung umgekehrt die Darstellung eines Kampfes selbst und statt des von Pausanias angegebenen und bisher von Allen verstandenen Wettstreits über das Land (ὑπὲρ τῆς γῆς) einen andern neuen Kampf, von welchem das Alterthum und alle bisherigen Mythologen und Archäologen, unter denen es doch viele erfinderische gegeben hat und giebt, eben so wenig wissen als von dem neuen Gegenstand, welchen Müller an der Stelle des weltbekannten sich ausgedacht hatte.

Poseidon überschwemmt nach Apollodors Erzählung aus Unwillen über den Ausspruch der zwölf Götter die Thriasische Ebene, er beruhigt sich also, wie der Verfasser sich denkt, nicht bei der Entscheidung, sondern der Streit beginnt erst in Folge derselben indem der Gott den fruchtbarsten Strich des Landes unter seine Gewalt zu bringen oder wenigstens zu schädigen oder zu zerstören versucht; diess ist nach ihm der bestimmte in der Sculptur ausgedrückte Vorfall. Dazu bewegt ihn die Art wie Proclus in dem Hymnus auf Athene Polymetis über den Streit spricht, nach sei-

ner Meinung in so enger Uebereinstimmung mit dem Bildwerk, dass Proclus es bei den Versen lebhaft im Geiste gegenwärtig gehabt zu haben scheine. Dem Proclus erklärt er sich auch sonst schon für guten Dienst in Erklärung von Alterthümern verpflichtet und dessen Darstellung, die freilich nach ihrem wahren Sinn nichts Eigenthümliches, das allen Andern widerspräche, enthält, der Uebereinstimmung aller Andern entgegen zu stellen und vorzuziehen scheint ihm keiner Rechtfertigung zu bedürfen. So begreift man wie er dahin gelangen konnte, eine leicht verständliche Volkssage so bedauerlich zu missdeuten und zu verzerren. Proclus aber preist die Göttin, welche die gelehrte Stadt liebte (sich wählte) und ihres Vatersbruders Verlangen danach überwand, der Stadt ihren Namen und Geist gab, wo sie den Oelbaum hervorsprossen liess, ein glänzendes Zeichen des Kampfs auch den Spätgebornen, als Poseidon das Land der Kekropiden überschwemmte:

εὖτ' ἐπὶ Κεκροπίδῃσι Ποσειδάωνος ἀγωγῇ
μυρίον ἐκ πόντοιο κυκώμενον ἤλυθε κῦμα,
πάντα πολυφλοίσβοιο ἑοῖς ῥεέθροισιν ἱμάσσον.

Wer sieht nun nicht ein, dass der Sänger das andre von Poseidon herrührende *σῆμα μάχης* übergangen hat, während er den auf den Sieg der Gegnerin folgenden Zornausbruch des Besiegten hinzufügt? Das Letzte schloss die Erzählung mit dem Zusatz, den sie später erhalten hat, ab und das Wunder, welches Poseidon vor dem der Athene gethan hatte, durfte von Proclus übergangen werden weil es in der allem Volke bekannten Sage ursprünglich und untrennbar dazu gehört. Es ist übrigens angedeutet durch die Worte *πατροκασιγνήτοιο βιασαμένη πόθον ἱρόν.* Denn Poseidon kam als die Götter sich Städte wählten zuerst, wie Apollodor sagt, nach Attika und brachte durch einen Stoss des Dreizacks mitten auf der Akropolis die Salzquelle hervor: nach ihm kam Athene an und nahm durch den Oelbaum Besitz. So entstand zwischen beiden Streit, welchen Zeus durch die zwölf Götter entscheiden liess. Zwischen Proclus

und Apollodor ist also vollkommne Uebereinstimmung und der Streit (ἔρις bei Apollodor) ist über das Land, wem von beiden nämlich es gehören solle, ἔρις ὑπὲρ τῆς γῆς, was nach Pausanias Phidias vorgestellt hat. Ganz ähnlich wie Proclus verfährt Statius (Theb. 12, 632):

Collis ubi ingens
lis superum, donec nova surgeret arbor
rupibus, et longa refugum mare frangeret umbra.

Pausanias erwähnt in andern Stellen auch den Salzbrunnen und den Oelbaum, wobei er sich der Ausdrücke ἀμφισβήτησις und ἀγὼν bedient (1, 26, 6. 27, 2). Diesen Streit nun geben auf die gleiche Art an, aber ohne den darauf folgenden Zorn des Poseidon, die Ueberschwemmung zu erwähnen, Herodot (8, 55), Kallimachus (Schol. Iliad. 17, 54), wo Kekrops das Urtheil spricht, Ovid (Metam. 6, 70 — 82), bei dem die zwölf Götter den Streit (de terrae nomine litem) entscheiden und durch den Sieg der Minerva die Darstellung in einer Stickerei ausdrücklich für abgeschlossen erklärt wird: der Oelbaum springt hervor mirarique deos: operi victoria finis. Hingegen fügen den Zorn des besiegten Neptun noch Varro (ap. Augustin. C. D. 18, 9) und Hygin (164) hinzu. Der Letztere beschränkt diesen Zorn auf den Willen, indem Jupiter, hier der Schiedsrichter, durch Mercur Einsprache thut. Zufällig ist auch in Hygins gedrängter Erzählung ausgelassen was in dem Wettstreit (inter Neptunum et Minervam certatio) Neptun hervorgebracht hatte, nur der Oelbaum der Minerva ist erwähnt und auf die Meerwasserquelle nicht einmal hingedeutet wie von Proclus: und in einer Fabelsammlung ist diess eigentlich fehlerhaft, da sie auch das Bekannteste nicht unvollständig berichten darf, und der Brunnen und der Oelbaum gehören in dieser Sage unauflöslich zusammen. Nur über Attika oder die Ehre Athen den Namen zu geben ist nach allen Erzählungen der Streit (lis deorum, wie auch Varro sich ausdrückt), und das κῦμα, fretum, und der Oelbaum werden einstimmig in dem Process genannt als das wonach entschieden wird. Es ist daher

eine zum Erstaunen willkürliche, gezwungne und unglückliche Annahme, dass die Thriasische Ueberschwemmung, die nur ein zur Sache selbst nicht wesentlicher Zusatz ist, eine Fabel für sich, die mit der andern nach der Neigung der Mythologen in einander zu schmelzen verknüpft worden ist, als eine Steigerung des Streits und den eigentlichen von Phidias dargestellten Kampf zu betrachten. Es lag nah genug den Unwillen, welchen Poseidon durch einen Landsee aus Meerwasser zu verrathen scheint, in den Augenblick zu verlegen, wo er der Athene hat weichen müssen. Hundert andre Dinge hätte man eben so gut anhängen können und ein Beispiel haben wir in einem satyrischen Einfall bei dem Scholiasten des Aristophanes (Eccles. 473, der von dem Streit ἐφιλονείκουν gebraucht), wo Poseidon aus Aerger über den Sieg der Athene den Fluch über ihre Stadt ausspricht, dass die Athener immer schlecht berathen möchten, Athene aber, die es hört, hinzusetzt, schlecht berathen und doch zum Ziel kommen. In der Varronischen Erzählung sind andre witzelnde Erklärungen angehängt. Zum Ueberfluss lässt sich noch geltend machen, dass nach Pausanias (2, 22, 5) dieselbe Rache des Poseidon auch in Argos erzählt wurde. Das Meer hatte sich von einer Strecke Landes zurückgezogen (ein ἁλίπεδον) wo ein Tempel Poseidons des Ueberschwemmers stand: überschwemmt hatte er vorher aus Zorn darüber, dass das Land, worüber er und Here gestritten, der Here von Inachos zugesprochen worden war; aber Here hatte ihn vermocht sich wieder zurückzuziehen. Gienge der Zorn des Poseidon in dem bekannteren Anhängsel der Sage vom Streit die Athene selbst an, so müsste die Erzählung nothwendig, um einen Sinn und Zweck zu haben, um ein Ganzes zu bilden auch enthalten, was in diesem andern Kampf Athene gethan, ob und wie sie den Poseidon überwunden habe. Bei dem gänzlichen Schweigen des Alterthums über einen zweiten Streit der Athene mit Poseidon wegen der Ueberschwemmung, welche dieser zuvor gedroht haben müsste, bringt der neue Erklärer aus seinem Proclus heraus,

dass zuerst Poseidon das Land Attika begehre, dann Athene es so sehr liebe dass sie ihm, den Gefühlen ihres Oheims entgegen, ihren Namen und eignen Charakter beilege und zuletzt „dem gegen die Kekropiden an der Spitze einer drohenden Ueberschwemmung anrückenden Poseidon sich widersetze indem sie den Oelbaum schaffe.“ Demnach, sagt er, „sind die Punkte, worin Proclus von Apollodor abweicht, die Auslassung aller Beziehung auf die μαρτύρια und den Streit und die eigenthümliche Beziehung des Oelbaums der Athene auf den Schluss anstatt auf den Anfang des Streits, als das Zeichen des Siegs anstatt der Anspruchsbegründung“. Und „spät wie die Autorität für diese einfachere Form des Mythus seyn möge, scheine sie ihm doch in ihren leitenden Punkten eine ächte Ueberlieferung einer Form, worin sie früher und neben der veränderten und ausgedehnten Form, die Apollodor und Ovid überliefern, geherrscht habe“. Absichtliche Taschenspielerkunst im Erklären, die wir nicht argwöhnen wollen, könnte die Sache nicht wunderbarer verdrehen. Aber angenommen dass Proclus diess enthielte, was soll man zu einer solchen angeblich einfacheren Form des Mythus denken? Die wirklich einfache Sage hat Sinn und eine schickliche, in sich zusammenpassende Form. Es ist ein Wettstreit (ἀγών, ἔρις, φιλονεικία, ἀμφισβήτησις, lis, certatio), Poseidon beruft sich auf das Meer, das ihm zu Gebot steht, das er durch seinen Dreizack hervorrufen kann wo er will, selbst auf einer Felsenhöhe mitten im Land, Athene auf den Oelbaum: dieselbe Art des Wettstreits zweier Götter um eine Stadt, die wir auch in Korinth, in Argos und andern Orten finden. In dem Spruch findet der Wettstreit als solcher sein Ende: der Sieger mag sich freuen, triumphiren, der Besiegte sich erzürnen, sich umbringen, sich gegen den Kampfrichter wenden oder gegen den Gegner oder gegen dessen Land oder Angehörige, diess alles sind nur zufällige Folgen, die ausserhalb des Streits selber liegen. Dass Poseidon durch Meerwasser verwüstet, ist Rache, dass Athene den Oelbaum schafft ist ruhiges Walten

ihrer Gottheit, dem ein ähnliches von der andern Seite gegenüber stehen muss, sonst wäre der Wettstreit nicht unter zwei wohlthätigen, sondern einer feindseligen und einer wohlthätigen Kraft. Und einen solchen Streit soll nun Phidias dargestellt haben, und zwar nach den Stellungen beider Götter the dispute itself, the contest waged, not the provocation of it, not its conclusion; not specially the victory of Athene, not emphatically the discomfiture of Poseidon — a quarrel, not a simple contention, ἔρις not δίκη, an occasion for the exhibition of petulance and temper, not a submission to arbitration or dictation, by mutual consent or superior compulsion. Also ein Zank ausgebrochen über den Anspruch des Poseidon, vor der Entscheidung, welche durch den Oelbaum der Athene begründet wird, körperlich durchgeführt, ein gymnastischer Kampf zwischen Poseidon und Athene. „Dass Phidias die beiden Mächte darstellte im Begriff Faustschläge auszutheilen (as coming to blows), wird nicht behauptet oder vorausgesetzt; aber die Sculptur erhält ihre Wirkung durch sichtbare Zeichen und den persönlichen Ausdruck der innern Beziehungen". „Athene schreckt durch den ausgestreckten Arm den Gegner zurück, hält ihn ab und Poseidon fühlt den Widerstand, giebt dem Eindruck nach; Bewegung des Körpers und Action der Glieder zeigen den activen Streit und den Unterschied von Kraft und Feuer, worin Poseidon nachsteht, obgleich die entschiedne Ueberlegenheit der Athene nicht hindert dass der Gegner, ohne Zeichen von Bestürzung und Niedergeschlagenheit, volle Kraft und Würde entwickle, Kraft und Schwachheit, Ungestüm (des Andringenden) und Zurückstossen genau in der Schwebe stehn." Man muss die ganzen Seiten selbst lesen, wie der Verfasser „nach seinem besten Vermögen der Würdigung und Analyse" entwickelt, wie „es dem Bildhauer gelungen sey den Eindruck eines gymnischen Kampfs zu vermeiden während er doch Stellung und Muscularopposition als die Exponenten eines Streites oder Disputs anwandte", um sich zu überzeugen, wie Ernst es ihm sey mit einer so ganz

unhellenischen und niedrigen Vorstellung als die auch nur des Scheins, also Anfangs eines körperlich auszufechtenden Streits zwischen Athene und Poseidon ist. Und dieser Streit, welcher (p. 411) ein Klimax des (von den Andern erzählten) Streits bei Apollodor und Proclus genannt wird, habe zum Zweck den Poseidon von seinem Vorhaben abzubringen wie es nach Hygin Hermes in Auftrag des Zeus thut. Man begreift durchaus nicht, wie das Anstürmen des Poseidon auf Athene die Ueberschwemmung des Landes bedeuten, ihre Zurückscheuchung einem Verbot des Zeus die Drohung auszuführen gleich seyn könnte. Nach Proclus und Apollodor wird aber die Drohung nicht verhindert, sondern verwirklicht, das Seewasser auch nicht wieder zurückgezogen (p. 412), sondern der Salzsee am Wege nach Eleusis wird vom Zorn des Poseidon abgeleitet, kann nicht „ein Versuch“ genannt werden (p. 413). So ist ja Proclus, auf den die Erklärung sich gründet, im geraden Widerspruch mit der Erklärung der Gruppe beider Götter. Uebrigens ist es auch ungegründet, dass es eines wirklichen, und gar körperlichen Kampfs bedürfe, um den von Pausanias gebrauchten Ausdruck ἔρις auszufüllen und zu rechtfertigen, wie p. 400. 412 entschieden behauptet wird, indem sonst δίκη gesetzt seyn würde. Der Wettstreit der drei Göttinnen auf dem Ida heisst ἔρις, warum nicht der des Poseidon und der Athene? Dieser hat natürlich verschiedene Momente. Beide Götter bringen hervor worüber gerichtet werden soll, oder sie stehn in Erwartung des Spruchs, wodurch dann dem Richter, der sonst eine untergeordnete und daher auch in den verschiedenen Erzählungen wechselnde Person ist, eine bedeutendere Stellung gegeben werden würde, oder der Spruch ist erfolgt, die Parteien gehn aus einander (was keineswegs ein nachfolgender Moment ist, wie der von Müller und der hier angenommene, sondern eine Art den Kampf selbst darzustellen); worauf man dann auch noch ein Nachspiel des Zorns auf der einen oder der Siegesfeier auf der andern Seite folgen lassen konnte. Dass von dem Oelbaum weder

in der Zeichnung noch unter den Bruchstücken eine Spur sey, wird dabei benutzt zur Unterstützung der Annahme, dass Athene den Oelbaum erst nachdem sie mit Poseidon ihre Kräfte gemessen geschaffen habe, wiewohl er sowohl als der Brunnen als entschieden untergeordnete Accessorien angegeben gewesen seyn möge.

Nach einer so seltsamen Entstellung des Mythus und nach einer in unsern Tagen so auffallenden Misdeutung der Hauptfiguren sollte man durch keine neue Erklärung von Nebenpersonen mehr überrascht werden. Und doch wer wird nicht noch mehr erstaunen über die Originalität der Vorstellung, dass die Figur, die die Pferde hält, als Schwester zu den beiden sitzenden gehöre, dass die drei zusammen die Töchter des Kekrops seyen, dass die eine der Thauschwestern mit Pferden fahre, ihr schäumendes Gespann zunächst der siegenden Göttin und hervortretend in der ganzen Reihe der Figuren? Es sind doch viele verschwisterte Götter und Dämonen häufig genug dargestellt: giebt es auch ein Beispiel, dass das eine Geschwister zu Pferd oder zu Wagen ist, das andere nicht? Die Dioskuren reitend oder zu Fuss sind das Eine oder das Andre immer zugleich, die Chariten, die Horen u. s. w. sind immer als Geschwister gleich und verbunden.

Die drei Kekropstöchter indessen, die auf der östlichen Seite nach der Composition und nach den Verhältnissen des andern Ganzen so wahrscheinlich sind, auf die westliche zu versetzen und den Knaben zwischen zweien der vermeintlichen Schwestern für Erysichthon, den Sohn des Kekrops, zu nehmen, veranlasste den neuen Erklärer ein Ausdruck seines Proclus. Dieser sagt, Poseidon führe seine Fluthen *ἐπὶ Κεκροπίδῃσι*, d. i. nach dem Erklärer gegen Kekrops und seine Familie, aus Aerger über den Schiedsrichter (Kekrops ist es bei Apollodor und Kallimachus), der ihn durch die Verwerfung beleidigt habe (p. 412. 428), und Kekrops mit seiner Gattin ist ihm die noch übrige Gruppe dieser Seite, worin ich Herakles und Hebe sehe. Ares selbst ist dabei nicht der Athene wegen, sondern als Gemal der Aglau-

ros neben ihrem Wagen (p. 435). Demnach hätten wir auf der einen Seite die Götter, die unter dem Wettstreit sich an Poseidon anschliessen, auf der andern den Schiedsrichter mit seiner Familie, hier Götter, dort Sterbliche, Athene aber ohne alle Begleitung oder Theilnehmer, schlechthin allein. Die Uebereinstimmung in den Theilen, die innere Abgewogenheit und schickliche Uebereinstimmung, die sich in den Compositionen der Griechen und besonders in den Giebelfeldern ohne Ausnahme zu der äusseren gesellt, würde denn allein dieser des Phidias fehlen. Diese kühne Voraussetzung möglich zu machen, verlohnte es sich eine Wagenlenkerin zur Aglauros und zur Schwester zweier unter sich durch einen Jüngling zwischen ihnen eng verbundenen Göttinnen zu machen, der Amphitrite mit Hippokampengespann eine der drei Kekropstöchter mit Rossen, mit Entsprechung selbst in der Figur gegenüberzustellen, verlohnte es sich den Poseidon, der körperlich von Athene zurückgeschlagen wird, auch moralisch zu erniedrigen, indem er nicht durch Ueberfluthung dem Lande, das nicht nach ihm heissen sollte, ein Zeichen seiner Macht zurücklässt, sondern gegen einen Schiedsrichter, dem als König des Landes die freie Wahl und Entschliessung zustand, und dessen ganze unschuldige Familie wüthet. Aber Kekropiden sind nach dem herrschenden Gebrauch seit Herodot, Euripides, Aristophanes die Athener und Proclus will nur sagen, Poseidon treibe Meereswogen auf das Land der Athener. Umfassendere Irrthümer und Unschicklichkeiten aus einer einzigen, einer an sich leichten und klaren Stelle wie die zehn Verse des Proclus sind herzuleiten, möchte doch kaum möglich seyn.

In Betreff des für den Erysichthon ausgegebenen Knaben wird eine Nebenbemerkung nicht überflüssig seyn. Wenn es sonst möglich wäre, die drei für Herse, Aglauros und Pandrosos ausgegebenen Figuren für diese zu nehmen, so müsste der hinzugesellte Knabe uns davon abhalten. Denn nirgends wo Kekrops mit seinen Töchtern in einem Mythus (wie von Euripides im Ion 1163) genannt oder in einem

Monument dargestellt ist, kommt er vor. Erysichthon bedeutet das Erdaufreissen oder Pflügen, wie denn bei Athenäus auch der Pflugstier ἐρυσίχθων heisst; er ist ein anderer, nur unberühmterer Triptolemos und es wird ihm wie den Thaujungfern Kekrops mit Bezug auf dessen ursprüngliche oder Naturbedeutung zum Vater gegeben; sonst aus anderem Grund auch Triopas. Die Mythographen hatten daher vier Kinder des Kekrops zusammenzustellen, mit Oreithyia fünf, ein Bezug aber zwischen dem Sohn und den drei Schwestern kommt nirgends vor und daher war auch kein Grund sie mit einander darzustellen. Die Art wie der Knabe in der Giebelgruppe sich von der einen weiblichen Figur mit Heftigkeit nach dem Schoose der andern hinwendet ist für uns nicht klar, hatte aber ohne Zweifel ihre bestimmte Bedeutung. Das mystische Verhältniss zwischen Demeter, Kora, Iacchos ist der Art, dass darin eine auffallende Gruppirung der drei Personen ihren Grund gefunden haben kann; diess ist wohl denkbar, obwohl wir diesen Grund nicht bestimmt errathen können. Ein Erysichthon aber müsste höchstens neben seinen drei Schwestern stehn oder sitzen: eine besondre Beziehung zu zweien derselben insbesondre, welcher das Bildwerk irgend entspräche, lässt sich nicht ersinnen. Oder verfuhr etwa Phidias gedankenlos, nach sinnlosen muthwilligen Einfällen?

Nicht ganz so leicht als diese vier Geschwister ist das Elternpaar Kekrops und Aglauros zu beseitigen, welches in der Gruppe neben dem Flussgott gesucht wird. Zwar wird bei Jedermann, der sich bei einer Reihe von Figuren auch den Künstler und die Art wie eine bestimmte Aufgabe seinem Geiste sich darstellen konnte zu vergegenwärtigen gewohnt ist, eh er einzelnen Figuren Namen ertheilt, sich sogleich mehr als ein Bedenken einstellen. Kekrops der Schiedsrichter und doch so entfernt, hinter seinen vier Kindern gestellt und offenbar auch durch den niedrigern Raum den weiter vorn stehenden Figuren untergeordnet. Kekrops von seiner Gattin begleitet, da er sonst nur mit den drei

Töchtern genannt wird, indem die Mutter, wie so oft der Fall ist, nur der vollständigen Genealogie wegen hinzugenommen wird, im Cultus und im Mythus keine eigne Bedeutung hat. Zwar einmal sehn wir sie mit in die Darstellung aufgenommen, in dem grossen Vasengemälde mit der Entführung der Oreithyia, auch einer Tochter des Kekrops, durch Boreas. Hier sind die drei Schwestern der Oreithyia (nicht Erysichthon), der Vater und die Mutter und der Grossvater Erechtheus dazu gemalt; ganz recht, denn da dieser um seine Einwilligung zur Heirath, zur Genehmigung des Raubs von der Schwester Aglauros gefleht wird und die ganze Scene eine Vermälung bedeutet, so durfte die Mutter nicht fehlen, der hier ein unleserlicher Name (nicht Aglauros wie auch die Mutter von Apollodor genannt wird) beigeschrieben ist. Und ferner die Mutter der Thaugöttinnen sollte verführerisch, reizend dargestellt seyn, Kekrops sie behaglich umschlingen, was sich denn doch nicht wegläugnen lässt, in dem Moment der drohenden Ueberfluthung? Es wird angenommen, dass auf dieser Seite alle Figuren in „Action, in einer Stellung sich befinden, welche schliessen lässt, dass sie einen Augenblick vorher nicht dieselbe war und auf dem Punkt einer neuen Veränderung ist in Folge einer lebendigen Anregung, und diess durch den Anblick des Kampfs zwischen Poseidon und Athene, das Geschrei und die Verwirrung des herannahenden Seegotts, Erstaunen und Bewunderung bei dem Entgegentreten der Göttin — dem drohenden Einfall (incursion) Poseidons“, d. i. des Meerwassers in das Land; so auch die beiden fraglichen Personen*).

---

*) P. 430 Cecrops is animated by the same feelings (interest and admiration), which he expresses with very similar movement and gesture (wie der Fluss neben ihm, auf die Kampfscene blickend), only varied by his turning round from a sitting and almost erect attitude, while Cephisus raises himself from one of reclining. — The easy turn and flowing lines of Cecrops contrast with the angularity of the associated figure and while the attention of both is turned towards the contending divinities, in admiration of the interposing goddess

Hierüber lässt sich nur sagen, dass der Erklärer in der langen Beschreibung dieser beiden Figuren (p. 430—435) eben so wie in der des Poseidon und der Athene sieht was er sich einbildete, gerade wie einer der lang auf Gewölk hinstarrt und nach und nach allerlei Gestalten erblickt. Wer dagegen sehn will was die Zeichnung wirklich ausdrückt, wird nicht verkennen, dass die Wagenlenkerin mit den Pferden, Demeter so wie auch Persephone mit dem Iacchos und das zärtlich an einander geschmiegte Paar mit sich selbst beschäftigt ist, ohne dass darum eine gänzliche Unaufmerksamkeit auf den Kampf zu behaupten ist.

Wenn man nach diesen Gründen mit fester Ueberzeugung aussprechen möchte, dass diess Ehepaar nicht für Kekrops und seine Gattin genommen werden dürfe, so wünscht der neue Erklärer (p. 428) sich Glück „zu der Natur der Evidenz womit er seine zuerst nach bloss analytischen Gründen angenommene Bestimmung des Kekrops unterstützen könne.“ Durch den jetzt im Museum befindlichen Gypsabguss der Gruppe und die Vergleichung des Bruchstückes, welches nach meiner Meinung von einem der Hippokampen der Amphitrite herrührt, glaubt er nemlich die Thatsache hergestellt zu haben, dass diess Fragment zu der Gruppe gehöre und den schlangenbeinigen Kekrops bezeichne. Dieser Behauptung entschieden zu widersprechen bin ich nicht befugt, da ich das Bruchstück nicht neben der Statue gesehn habe, was zur schliesslichen Erledigung der Frage unerlässlich ist. Der Gypsabguss war bei meiner Anwesenheit in London noch nicht vorhanden und dass ich das Original an seiner Stelle im Giebel des Parthenon selbst betrachtet und keine Lücke, die eine Schlange ausfüllen könnte, wahrgenommen habe, reicht mir zum Abläugnen der Entdeckung nicht zu. Wohl aber darf ich meinen entschiedenen Zweifel

---

rather than alarm at her opponent, the Attic king appears more self possessed and, on the principle „that doublet and hose should show themselves courageous to petticoat," to encourage her to reliance.

an der Richtigkeit dieser nicht bloss wegen der angeführten allgemeinen Gründe, sondern auch an sich und im Besondern höchst auffallenden Bemerkung aussprechen. Den Kekrops beschreibt Euripides im Ion (1163) nach einem Gewebe als schlangenbeinig: *Κέκροπα θυγατέρων πέλας σπείραισιν εἰλίσσοντα*, eben so ist er nach Aristophanes (Vesp. 438) *τὰ πρὸς ποδῶν δρακοντίδης*, so bei Demosthenes (II p. 1398 Reisk.) und Andern. Er heisst daher auch *διφυὴς* (Diod. 1, 28), *δίμορφος γηγενὴς* (Lycophr. 111), geminus (Ovid. Metam. 2, 555). Eine Figur also ähnlich dem sogenannten Attischen Heros, der noch an seiner Stelle in Athen ist und knieend die beiden Schlangen vom menschlichen Knie ab hinter dem Rücken hoch emporstreckt, und der wohl Kekrops genannt werden dürfte, abgebildet im ersten Bande der von der Französischen Section des archäologischen Instituts herausgegebenen Monumente und Annalen. Auch die bicorpores Gigantes und die phantastischen Figuren eines Etrurischen Grabes in den Mon. del Inst. archeol. T. 3 tav. 3. 4 zeigen uns Schlangen statt der Beine, aber zwei Schlangenbeine. Da diese hier nicht anzubringen sind, so erlaubt sich zuvörderst die „fortschreitende analysis“ einen von der Mitte an in einen Fischleib, der durch gewisse Zacken unten unzweideutig bezeichnet ist, auslaufenden Nereus auf der bekannten Vase Mon. d. Inst. 3, 30 (O. Jahn Archäolog. Aufs. S. 63 f.) für den Erechtheus *δρακοντόπους* (nur als erdgebornes Kind mit zwei Schlangenbeinen ist Erichthonios bekannt) auszugeben und sodann die der Griechischen Bildnerei (etwa von der Echidna abgesehn) fremde mit dem menschlichen Oberleib verbundne eine Schlange, indem auch die *σπεῖραι* in der Stelle des Ion nicht nothwendig zwei Schlangenbeine (*τὰ πρὸς ποδῶν*) bedeuten mussten, auf den Kekrops anzuwenden. Und wie diess? Kekrops, der bis unter die beiden Kniee sichtbar ist, also in bloss eine Schlange nicht geendigt haben kann, sitzt auf der Schlange, wirklich er sitzt auf der Schlange. Ich muss die Behauptung wörtlich abschreiben: that Pheidias represented the male figure

as seated or resting on a huge Chthonian serpent, the appropriate symbol of the Autochthon or γηγενής. The form of the marble (as represented in the cast) at the back of the male figure, first attracted my attention: on close examination, it appeared to correspond in character of surface and outline with fragment engraved for Welckers Essay and regarded by him as part of a hippocamp; and the next step was obvious to restore this to its original position, by placing it in front of the group, between the two figures where the traces remain of an original joining of the block; this I was enabled to do by the kindness of Mr. Birch, the equally obliging and learned keeper of the Antiquities of the Museum, and the application of the surfaces exhibited such exact correspondences of outline and dimension, as to satisfy me that I had effected a genuine restoration. The marble was joined in another place close behind the hand on which Cecrops leans, and there can be little doubt, by a continuation of the smaller coil of the animal and its termination in a head, which apparently passed between the arm and body of the figure and was attached to his side, so as to be visible from the front. Diess soll denn einen Beleg abgeben wie Phidias von den rohen Typen archaischer Kunst sich entfernte, aber mit Vermeidung der monströsen Combination sich zugleich hütete das Schlangensymbol ganz aufzugeben indem er es in den Styl und Geist seiner Kunst übertrug. Nirgends aber wird man finden, dass das mit menschlicher Gestalt verbundne Thier sich ablöst und neben den Dämon hinsetzt, sondern es zieht sich nur zurück, der Stier in keimende Hörner, der Fisch in Schuppen und Flossen u. s. w.

Wenn diese neue Composition des schlangenartigen Fragments mit der eines Gottes, der eine reizende Schöne umfasst, wie ich auf das Bestimmteste vermuthe, monströser ist als die alte symbolische Zusammensetzung und einen Irrthum enthält fast eben so monströs als die andere in der Verdrehung des Mythus selbst und der dem so verdrehten Mythus gewaltsam angepassten Figuren, so würde ich den-

noch, sollte der Augenschein mich überführen und von der Wahrheit eines Schlangenkekrops mit seiner Gattin mich überzeugen, in Bezug auf alles Uebrige nichts zu bereuen und zu ändern haben, sondern es würde dann der Attische Dämon den Attischen Göttern Demeter und Kora mit Iacchos, Ares und Nike sich an sich nicht unschicklich anreihen: nur die Schlange, worauf er sitzen soll, und die Zärtlichkeit gegen die unbekannte und bedeutungslose Ehegattin, so bezeichnend für Herakles und Hebe, würden mir an diesem Kekrops ein Gegenstand grosser Verwunderung bleiben.

Die Beziehung des Kekrops auf den Athenischen Stolz der Autochthonie und den Gegensatz des Landes und der verwüstenden See, des überziehenden Gottes (the invader p. 435), die hier oder dort gesuchten Anspielungen auf die Natur des Landes, auf seine Alterthümer und Geschichte, wie z. B. die Partheien des Land- und des See- oder Handelsinteresses (p. 413), darf ich übergehn: sie widerstreiten dem Geiste des klaren und verständlichen Alterthums und sind eben so neblicht und unfruchtbar als die gezwungnen Bemerkungen über Stellungen der Figuren und Richtungen und Bezüge ihrer Gliedmassen, Symmetrieen und Sympathien im Speciellsten, viel weiter gegriffen als die alte Zeichnung dazu berechtigt. Den Proclus darf man in Behandlung der Mythen und Auslegung der Kunst sich durchaus nicht zum Muster nehmen; man könnte dahin kommen Alles aus Allem zu machen. Seine Bedeutung liegt ganz in etwas Anderem.

Die Figuren auf der Seite des Poseidon bleiben von der neuen Erklärung meistentheils unberührt und im Allgemeinen bei ihren schon festgestellten Namen. Die Göttin, welche dem Poseidon zunächststeht und in der bestrittnen Abhandlung zufällig übergangen ist, wird Thalassa genannt (p. 424); es folgt Amphitrite von Hippokampen gezogen, Ino mit Melikertes, wobei der Verfasser bemerkt dass der nackte Knabe, als Knabe deutlich erkennbar, zum Theil von dem Gewand seiner Mutter umfangen sey (p. 422), Aphrodite

im Schoos der Dione, wie in der Ilias (5, 370), wobei ein Fragment (N. 178) zur Dione gezogen wird (p. 421), Tethys (p. 425). Die zwei letzten Figuren werden für Ilissos und Kallirrhoe genommen. Es steht nichts entgegen den Fluss des andern Ecks, der gewöhnlich Ilissos genannt wird, zum Kephisos zu machen, wobei man vielleicht auch anführen dürfte, dass dieser, der grössere Fluss, auch gerade den langen Oelwald der Athene durchfliesst und darum auf ihre Seite passt, während der Ilissus nur zu dem Heiligthum der mystischen Göttinnen einen Bezug hat. Auch ist es, während dem Kephisos im andern Winkel Kallirrhoe entspräche, bei der es, weil so grosse Veränderungen eingetreten sind, zweckmässig ist, an die Stelle der Thebais zu erinnern (12, 629):

et quos (populos) Callirhoe novies errantibus undis
implicat —

an sich nicht unwahrscheinlich dass ausser diesen beiden gerade den Wassergöttern sich noch ein Flussgott, ein dritter Attischer anschlösse: und nach Himerius (Ecl. 1, 11) ist der Ilissos mit der Nachbarin Kallirrhoe vermält. Nur ist die sitzende Stellung der Figur, worin der Verfasser sicher Unrecht hat eine Uebereinstimmung mit der Wortbedeutung Ilissos zu suchen (p. 427), und die Haltung beider Arme keineswegs günstig für diese Annahme.

Der unlängst aus Venedig nach Paris versetzte Kopf wird der Amphitrite gegeben und zu ihr auch ein grosses Bruchstück eines linken Schenkels gezogen (p. 416). Auch auf die in der Carreyschen Zeichnung unter den Füssen der Pferde angegebenen auf einander gehäuften neun oder zehn Menschengesichter richtet der Verfasser seine Aufmerksamkeit und glaubt dass dadurch vorgestellt seyen die Athenischen Unterthanen des Kekrops, deren Stimmen er vor seinem schiedsrichterlichen Spruch (wenn zehn Köpfe, etwa nach den zehn Phylen) gesammelt haben soll und die jetzt gleich ihm selbst „den Klimax des Streits“ mit Antheil erwarten oder mit Bewunderung bezeugen. Dieser Umstand wird genau erörtert

(p. 437—39) und es wird dafür entschieden, dass diese Köpfe eher von Phidias selbst herrühren als von Carrey durch Verwechslung mit irgend etwas Anderm hingezeichnet seyn müssten: from the manner in which the question has hitherto been passed over, I am aware that such an avowal of opinion is rash to the verge of the chivalrous, but I have confidence in my result, and let those who love me follow me. Diese geringfügige Nebensache ist wichtig indem sie auf das Deutlichste zeigt wie diese „Analysis" Alles, Alles, was sie aus sich selbst herauszuspinnen vermag, als unbedenklich, als möglich, als gut genug auch für den Geist des Phidias ansieht. Es haben diese Köpfe zwar auch zu manchen andern gar unglücklichen Gedanken Anlass gegeben, die man in Creuzers Schriften zur Archäologie Th. 2 S. 499 ff. vereinigt findet. Indessen hat schon Visconti sie für zusammengehäufte Fragmente erklärt (Journal des Savans 1817 p. 29): und es ist zu einleuchtend, dass diess der Fall ist, als dass man ein Wort darüber verlieren dürfte. In der Carreyschen Zeichnung selbst fehlen an acht Figuren die Köpfe: vielleicht sind es gerade diese, welche die Maurer der neben dem Poseidon als Stütze des Giebels aufgeführten Mauer oder andre gute Christen gelegentlich abgeschlagen haben.

Ein grosses Missverständniss findet sich p. 436, wonach ich das Fussgestell mit den Füssen der ausschreitenden Athene, worin ich die neugeborne Promachos der östlichen Seite erkenne, in das westliche Giebelfeld (in this pediment) gesetzt haben soll. Wie war es möglich diess zu glauben, da die Athene des Wettstreits nicht bloss ganz anders componirt, sondern auch weit grösser ist oder von einem strange blunder zu sprechen und zugleich die Worte, die das Gegentheil sagen, aus p. 392 der Englischen Uebersetzung anzuführen? Den Stumpf in der Mitte derselben Platte gehn die Worte der Uebersetzung p. 391 an: The fragment can have belonged only to a naked male figure, which the stump served to support, und dass diese ein Missverständniss ver-

anlasst haben, ist nicht zu verwundern: denn sie drücken nicht den Sinn der meinigen im Original aus, welche diese waren und sind: „als Pflock passt das Ueberbleibsel nur zu einer männlichen Figur.“ Darum also kann das Fragment nicht ein Tronk seyn, wie wir sie als Stütze bei männlichen unbekleideten Figuren oft finden; bei einer weiblichen und bekleideten Figur, wie nach den Füssen und nach andern Umständen diese gewesen seyn muss, bedarf das ausgestreckte Bein keiner Stütze; denn nur eine, vom Gewand umgrenzte Masse bildet die ganze Figur, von welcher also dieser Stumpf ein Ueberrest (und zwar aus der Mitte heraus) seyn muss. Als ein Klimax, ja als eine äusserste Spitze des Streits zwischen den Erklärern kann es gelten, dass mein Gegner auf diese Platte die neben der Nike stehende Figur des Ares setzt und das emporgerichtete Stück Marmor wieder für den Stamm des Oelbaums nimmt, welchen also Athene, die wir noch den Meeresschwall des Poseidon (als Klimax des Zwistes) mit ihren Armen abzuwenden begriffen sehn, doch auch schon geschaffen hätte, da er eigentlich erst nach erfolgter Abwehr zur Entscheidung des ursprünglichen Streits über Attika hervorgebracht werden sollte. Ich muss die Prüfung dieser Erklärung des Bruchstücks denen überlassen, die sich selbst auf die Platte und auf die daran haftenden Füsse mit ihren Füssen stellen können, und ich hoffe dass die welche sie vorgenommen haben mich von dem Verdacht einer Anmassung freisprechen werden wenn ich an den Kekrops mit der Schlange, auch ohne beide zusammen gesehn zu haben, nicht glauben will.

Indessen war es gerade dieser Kekrops, von welchem sich schon das Gerücht verbreitete, dass er durch das Schlangenfragment beglaubigt sey — und dass daher auch wohl, statt des Wettstreits der beiden Götter, durch Poseidons Ingrimm und durch die Reihe der um ihn versammelten Meergottheiten die Ueberfluthung dargestellt sei, mit welcher der durch den Urtheilsspruch ausgelassene Gott Athen und die Familie Kekrops bedrohe — der allein mich zu dem peinli-

chen Geschäft dieser Widerlegung bestimmt hat. Sie ist überflüssig für Jeden, der vor Allem in den Geist der Mythen und der Kunstwerke selbst einzudringen sucht und ihn zur Richtschnur nimmt, also, bei allgemeiner Uebersicht und steter Vergleichung, gewohnt ist nichts Einzelnes anzunehmen ohne dessen Uebereinstimmung und Analogie mit andern gleichzeitigen oder gleichartigen Erscheinungen, dessen Harmonie mit Allem, mit dem Charakter antiker Dichtung und Composition zu fühlen. Wer aber auf den entgegengesetzten Standpunkt sich gestellt hat, wo man auf seine eignen Inspirationen sich verlässt, an Gebrauch und Geschmack der alten Welt sich wenig bindet, nach dem grossen innerlichen Zusammenhang in den Dingen aus natürlicher Entfaltung nicht fragt, auf Gerathewohl eine Vorstellung festsetzt, dann allen Fleiss und alle Grübelei aufbietet sie durch Argumente und Analysen zu unterstützen, die natürlich mit gleicher Eigenwilligkeit oder auch spitzfindig behandelt werden müssen, weil nur das einfach Wahre oder doch Wahrscheinliche sich wie von selbst zusammenfindet, der wird auch gegen Gründe, die aus der andern Methode folgen, nicht sehr empfänglich seyn. Mein Gegner und ich werden in unsern Ansichten uns selten begegnen, verstehn oder vereinigen, und sollten uns daher auch nicht befehden und mit einander auseinandersetzen: und in der That würde er sich sehr irren zu glauben, dass ich ihm seine Angriffe zu erwidern trachte, oder die Unhaltbarkeit seiner Behauptungen nachweise um ihm Scharfsinn und Gelehrsamkeit abzusprechen Sein Kekrops und dass ich diesen nicht nach dem Augenschein beurtheilen konnte, diess allein trägt die Schuld dieser langen Nachschrift.

Die Vorstellungen der Giebelfelder und Metopen an dem Tempel zu Delphi *).

Es ist bekannt dass der Delphische Tempel, nachdem der alte um die Mitte des sechsten Jahrhunderts (Ol. 58. 1) durch Brand zerstört worden war, durch die Alkmäoniden von Athen unter der Leitung des Korinthischen Architekten Spintharos aufgeführt wurde. Diess geschah nicht vor der 60. Olympiade [1]). Aus weit späterer Zeit, wie nicht selten, waren die Sculpturen die ihn von aussen schmückten. Die Statuengruppen der Giebelfelder und ihre Meister erfahren wir durch Pausanias: Artemis, Leto, Apollon und die Musen, der Untergang des Helios, Dionysos und die Thyiaden, von den Athenern Praxias und Androsthenes [2]).

Für das enge Verhältniss des Apollon und Dionysos im Delphischen Cultus könnte kein Denkmal bedeutender, kein Zeugniss gewichtvoller seyn als dass beide Götter mit ihrer Umgebung in beide Giebelfelder des Tempels sich theilten, so wie andre mit nicht weniger bedeutsamen und Hauptgesichtspunkte des Cultus angehenden Gruppen gleichwie mit Schildzeichen des im Tempel wohnenden Gottes versehen wurden. Die Verbindung des Apollon und Dionysos auf die frühere Entwicklung Griechischer Religionen zurückzuführen

*) Rhein. Museum 1841 I S. 1 — 28.

1) Herod. II, 180. V, 62. Paus. X, 5 extr. Pind. P. VII, 9. Böckh in der Einleitung dazu p. 300 s.

2) Pausan. X, 19, 3. *Τὰ δὲ ἐν τοῖς ἀετοῖς ἐστιν Ἄρτεμις καὶ Λητὼ καὶ Ἀπόλλων καὶ Μοῦσαι, δύσις τε Ἡλίου καὶ Διόνυσός τε καὶ γυναῖκες αἱ Θυιάδες.*

oder auch den Vortheil für die hieratische Politik, dass in demselben Tempel die hehre Gottheit der höhern Klassen, des Staats, der Gesetze, der ernsten Künste und die des Volks, der berauschten Festlust und des Grabes und der dunklen Geheimnisse vereinigt waren, auseinanderzusetzen, gehört nicht hierher. Nur an das Thatsächliche ist zu erinnern dass, wie Plutarch sagt [3]), Dionysos an Delphi nicht weniger als Apollon Theil hatte. Sein ist nach Aeschylus in den Eumeniden (24) die Korykische Höhle, der alte Sitz der Religion, und wo auf des Parnasses Gipfel der Drache das Erdorakel hütete [4]), da nahm Dionysos vor dem Python, welchen Apollon tödete [5]), den Dreifuss ein. Die von den Titanen zerstückten und am Spiess über das Feuer gehaltenen Glieder des Dionysos gab Zeus dem Apollon zu bestatten auf dem Parnass neben dem Orakel [6]), und wann die Thyiaden den Liknites erwecken, dann opfern die Hosier im Tempel des Apollon ein geheimes Opfer [7]). Im Tempel war auch, wie Eusebius nach dem Dichter Dinarchos und dem Mantis Philochoros meldet, neben dem goldnen Apollon das Grab oder der Sarg des Dionysos, in Form (so wie das des Hyakinthos in Amyklä) eines Fussgestells, wofür die Ununterrichteten es auch nahmen [8]). Wenn eigentlich Dionysos auf dem Gipfel des Parnass gefeiert wird [9]), so sagt doch Pausanias auch (10, 32, 5) dass die Thyiaden dem Dionysos und Apollon rasen: beiden zusammen ist der Berg geweiht [10]).

3) De ει ap. Delph. 9.

4) Eurip. Iph. T. 1209 Matth.

5) Argum. Pyth. Pind.

6) Clem. Protr. II, 18 p. 5 Sylb. Plut. de Is. et Os. 35. Nonn. VI, 174.

7) Plutarch. de Is. l. c.

8) Philoch. fragm. ed. Siebel. p. 20 s.

9) Soph. Antig. 1126. Oed. T. 1006. Eurip. Phoen. 226. Ion. 714. Bacch. 287. Iphig. T. 1209 Matth. Aristoph. Nub. 599.

10) Macrob. Sat. I, 18. Item Boeotii Parnasum montem Apollini sacratum esse memorantes, simul tamen in eodem et oraculum Delphicum et speluncas Bacchicas uni deo consecratas colunt; unde et

In dem Peribolos das Heiligthums selbst, ganz nahe dem Tempel Apollons stand das Theater, dieser Tempel des Dionysos, nur der heilige Lorber zwischen beiden [11]): und König Delphos, welcher dort bei Aeschylus (16) den Phöbus empfängt, wird Sohn des Apollon und der Thyia genannt [12]). Beiden Göttern opfern nach hergebrachter Weise Epaminondas und die Theber bei der Gründung der Stadt Messene, wie die Argeier der Here und dem Zeus, die Messenier dem Zeus und den Dioskuren [13]). Die Durchdringung beider Culte kommt an den verschiedensten Orten zum Vorschein, wie in Chios [14]), in Attika zu Phlyeus und Myrrinus, wo Apollon *Διονυσόδοτος* genannt wird [15]); an Metopen von dem Apollotempel von Phigalia fand Stackelberg Bacchische Figuren neben den Apollinischen [16]). So ist es denn nicht zu verwundern, dass wir die Musen so häufig im Gefolge auch des Dionysos antreffen [17]), dass er selbst Melpomenos wird „nach demselben Grunde warum Apollon Musagetes," Melpomenos und Kissos in einer Person [18]), dass Silen [19]), Satyrn und

Apollini et Libero patri in eodem monte res divina celebratur. Quod cum et Varro et Granius Flaccus affirment, etiam Euripides his docet (Hypsip. fr. 1, was mit Unrecht angeführt wird). Lucan. V, 73:

Mons Phoebo Bromioque sacer, cui numine mixto
Delphica Thebanae referunt trieterica Bacchae.

Nonn. XIII, 130. IX, 285. Schol. Eurip. Phoen. 235 bildet sich ein, dass auf der einen Spitze des Berges Apollon mit Artemis, auf der andern Dionysos einen Tempel habe.

11) Paus. X, 32, 1. Ulrichs Reisen in Griechenland, I. S. 108, wo der Umriss des alten Delphi, ergänzt nach den alten Ruinen, nicht zu übersehn ist.

12) Paus. X, 6, 3.

13) Id. IV, 27, 4.

14) Mionnet III p. 276.

15) Pausan. I, 31, 4.

16) Apollotempel zu Bassä S. 96 f. Eine Grossmünze des Severus hat beide Götter vereinigt auf demselben Wagen. Mus. Albani tav. 13.

17) Soph. Antig. 965 Br. Diod. IV, 4. Plutarch. sympos. VIII prooem. Zoega Abhandl. S. 14. Not. 36.

18) Paus. I, 2, 4. 31, 3.

19) Gerhards Rapp. Volcente not. 180. 294. [Mus. Gregor. II

andre Bacchische Personen die Laute erhalten [20]; von der andern Seite aber Bacchische Figuren sich zu dem Apollon gesellen, wie wir so häufig in Vasengemälden und Reliefen vor uns sehn [21]. Auch den Lorber des Parnassos hat Dionysos zuweilen mit Apollon gemein [22] und den Dreifuss [23].

tav. 35, 1. 50, 26]. Mus. Pioclem. IV, 20 (Gal. mythol. n. 267). Albanische Vase bei Zoega tav. 72.

20) Ein ältlicher Satyr mit der Laute de Witte Cab. Etrusque n. 44, Campanari Vasi Feoli n. 35, Stackelberg Gräber Taf. XII, 5. Creuzer Griech. Thongefässe Taf. 6, S. 52. Mus. Borbon. VI, 22. Zwei Satyrn Panofka Vasi di premio tav. 3. Ein solcher Satyr ist auf einem Fragment in den Annali dell' inst. archeol. I p. 398 tav. E, 2 bezeichnet als *ΔΙΘΥΡΑΜΦΟΣ*, daher man diesen Namen anwenden kann, obwohl zu wünschen wäre dass man über den Gebrauch der Kithara neben dem Aulos bei der Aufführung wirklicher Dithyramben etwas wüsste. Denn dass Philoxenos in seinem Kyklopen den Polyphem zur Laute ein Liebeslied singen liess (Suid. v. *θρεττανελό*), ist nur etwas Theatralisches. Das Attische Skolion *Εἴθε λύρα — Διονύσιον ἐς χορόν*. Eine Bacchante mit der Laute ist [an einer Vase Mus. Gregor. II tav. 21, 2, an einer Nolanischen Cab. Durand n. 135], an der schönen Borghesischen Marmorvase Gal. mythol. n. 265, ein Kentaur am Wagen des Dionysos spielt sie Mus. Français III. Basr. pl. VII, 1. Man sagte nach Diodor III, 59, Apollon habe in die Höhle des Dionysos sowohl die Kithara als die Pfeifen gestiftet.

21) Um Beispiele anzuführen, a) Vasengemälde. d'Hancarville II, 68. Apollon, Bacchanten mit der Laute. Tischbein II, 12, wie Müller Denkm. II, 13, 140 und Dor. I, 272 bemerkt, Apollons Epiphanie in Delos; ein Satyr empfängt ihn huldigend. Vases de Sir Coghil pl. 37. Dionysos Dendrophoros zwischen zwei Satyrn und Apollon Kitharodos zwischen zwei Horen. Vases Luynes pl. 4. 5. Der Dreifussraub und Dionysos mit einem Satyr und zwei Mänaden. Andre Vulcenter Vasen Annali dell' inst. archeol. III p. 86 s. 232. [Vgl. O. Jahn Annali d. Inst. XVII p. 369. Die Pythischen Götter und Satyrn Inghirami Vasi fittili tav. 63, mit Dionysos und Satyr Elite céramogr. II pl. 45.] b) Reliefe. Die Marmorvase des Sosibios im Louvre, Apollo und Artemis umgeben von Bacchischen Figuren, Puteal daselbst (Clarac Musée du Louvre pl. 139), Apollon Kitharodos und Bacchische Figuren. Ein Monument des Farnesischen Museums, von Visconti Mus. Piocl. IV, 20 gerühmt, Apollon und Dionysos auf Ruhebetten gelagert und lautenspielende Bacchanten

Die von Pausanias in den Giebelfeldern des Delphischen Tempels angegebene Vorstellung wurde früher, als man diese erhabene Art des Schmuckes der Tempel noch wenig beachtete, für eine, an nur einem Giebelfelde befindliche gehalten[24]). Die Einzigen, so viel mir erinnerlich, die seitdem dieser Irrthum durch den Fortschritt der Erkenntniss von selbst weggefallen war, auf die Nachricht des Pausanias einige Aufmerksamkeit richteten, ziehen den Niedergang des Helios zur Vorderseite[25]). Aber diess widerspricht dem Verhältniss beider Götter zu einander; die untergehende Sonne hat eine bestimmte Beziehung zu dem Grab des Dionysos und zu den drei Wintermonaten die in Delphi ihm gehörten, so dass in diesen zu allen Opfern der Dithyramb, wie zu denen der neun andern Monathe der Päan angestimmt wurde[26]).

---

umher. Beide Götter auf einem Wagen fahrend stellt ein Medaillon des Septimius Severus dar. Mus. Alb. tab. 13. — Auf dem schönen Borgiaschen Spiegel bei Visconti l. c. tav. B. I ist es Apulu allein von den Göttern, der die Geburt des Dionysos begrüsst.

22) Hom. H. XXVI, 9 κισσῷ καὶ δάφνῃ πεπυκασμένος. Tertull. de coron. c. 12. Laurea ista Apollini vel Libero sacrata est, illi ut deo telorum, huic ut deo triumphorum: sic docet Claudius (de coronis). cf. c. 7.

23) Athen. II p. 38 a. Apollon kommt vor mit Weinlaub bekränzt an einer Kylix aus Vulci mit Theseus und Antiopeia, Dionysos dagegen wird von einem Greifen getragen an einer Vase Pourtalès oder gezogen von zweien, an einer bei Dubois Maisonneuve pl. 11.

24) So Visconti M. Piocl. T. IV Planches de suppl. p. 369 ed. de Mil. u. A. An diesem einen Giebelfelde werden Statuen anstatt erhobner Arbeit, an die man ehmals dachte, nur vermuthet, statt behauptet noch in Meyers Kunstgesch. I, 94. II, 94.

25) Letronne Lettres d'un antiquaire p. 116. D'après la construction de la phrase et la nature différente des sujets, on peut conjecturer que les premières figures, Diane, Latone, Apollon, les Muses, le soleil couchant étaient dans l'un des frontons; Bacchus et les Thyiades dans l'autre. Ulrichs Reisen in Griechenland S. 72. Es ist zu verbinden Ἄρτεμις δύσις τε ἡλίου, die übrigen Namen sind mit diesen beiden Gliedern durch καὶ verknüpft.

26) Plutarch. de εἰ 9 extr. Auch in Athen fielen die Dionysien

Demnach bleiben uns für die Vorderseite zwölf Figuren, Apollon mit Schwester und Mutter und den neun Musen, ein Verein der sich in Rom von der Hand des Philiskos befand [27]. Diese zwölf Figuren aber werden wir uns nicht als die vollständige Gruppe zu denken haben. Der Tempel war einer der grösseren [28]; und es ist nicht glaublich, dass Giebelgruppen, die ungefähr in derselben Zeit, wie wir sehn werden, ausgeführt wurden als andre bei beinahe gleichem gegebenem Höhenmass der Figuren viel weniger Figuren als diese andern enthielten. Pausanias aber fasst sich über die meisten Gruppen der Art, die er bespricht, sehr kurz und bequem [29] und auch wo er in das Einzelne geht geschieht es ungleich und zum Theil auffallend unvollständig. In **Olympia**, wo er am ausführlichsten ist, giebt er die vordere Giebelgruppe so genau an dass sie gezeichnet werden konnte und befriedigender gezeichnet werden wird, wenn einmal unsre Künstler sich nach Gegenständen umsehen sollten, die zur Restauration oder Reproduction noch einladender seyen als der so oft versuchte Homerische Schild. In der Mitte Zeus, zu

vom Poseideon bis Elaphebolion, die Feste des Apollon in andre Jahrszeiten. [K. F. Hermann de anno Delphico p. 24].

27) Plin. XXXVI, 4, 10. Ad Octaviae vero porticum Apollo Philisci Rhodii in delubro suo. Item Latona et Diana et Musae et alter Apollo nudus. Dass diese Figuren, welche Sillig dem Philiscus nicht giebt, auch von diesem waren, geht aus dem Zusammenhang hervor, in welchem hier zu jedem Werke der Meister genannt wird. So versteht auch Visconti Piocl. I, 17.

28) Pind. P. VII, 10 *δόμος θαητός*. Philostr. V. A. VII, 11 *ἄλλου ἐδεήθη ναοῦ καὶ μεγάλων ἤδη καὶ ἑκατομπέδων*. Ueber *ἑκατόμπεδον* als die Cella des Parthenon zwischen dem Pronaos und Opisthodomos, s. Corp. Inscr. Gr. I p. 177. Ulrichs S. 71 schätzt den Delphischen Tempel als etwa um den siebenten Theil kleiner als der Zeustempel in Olympia, der das Hekatompedon an Länge noch um einige Fuss übertraf, in die Breite ihm um einige nachstand.

29) Vom **Parthenon** I, 24, 5, vom **Heräon** bei Mykenä II, 17, 3, vom **Herakleion** in Theben IX, 11, 4. Zu Aegina übergeht er den uns jetzt wohl bekannten Tempel **der Pallas** mit seinen zwei Giebelgruppen ganz, II, 30.

seiner Rechten Oenomaos, zur Linken Pelops, auf jeder Seite neun Figuren, nemlich eine weibliche, ein Wagenlenker, vier Pferde mit zwei Knechten und wo das Tympanon sich verengt ein liegender Flussgott; zusammen einundzwanzig. Von der Gruppe der andern Seite, dem Lapithen- und Kentaurenkampf bei der Hochzeit des Peirithoos, sind nur drei Griechen und drei ihre Beute fassende Kentauren genannt, ohne Zweifel nicht der ganze Inhalt des Werks [30]). Vermuthlich war der Kentaur mit einer geraubten Jungfrau und der mit einem ergriffenen Jüngling auf jeder Seite wiederholt, darunter Eurytion mit der Braut des Peirithoos, diesem zunächst, nur zu beiden Seiten der Mitte oder dem Peirithoos unmittelbar zur Seite Käneus und Theseus. Dann fehlten auch in den Seitenwinkeln des Dreiecks liegende Figuren gewiss nicht und zwischen diesen und den genannten elf Figuren war durch Kämpfer die Zahl ausgeglichen. Bei der Beschreibung des Tempels der Alea in Tegea von Skopas, weit des grössten und prächtigsten im Peloponnes, nennt Pausanias auf der einen Seite des Kalydonischen Ebers in der Mitte des vordern Giebelfeldes neun Personen, auf der andern nur sechs, die ohne allen Zweifel ebenfalls neun enthielt: denn es ist nicht glaublich dass an einem solchen Gebäude eine Giebelgruppe unvollendet gelassen, nicht nach dem Plan ganz ausgeführt worden wäre. Pausanias aber hat nicht aus Nachlässigkeit drei Figuren übergangen, wie er zufällig einen der zwölf Athlen des Herakles an den Metopen über den Pforten der vordern und hintern Seite der Cella des Olympieion auslässt und nur elf angiebt [31]); sondern, da er die Compositionen nicht ins Auge zu fassen pflegt, vielmehr darauf aus ist Personen und Inhalt der Kunstwerke anzugeben, so bricht er das Verzeichniss der Jäger ab wo sie anfiengen ihm gleichgültig, unbekannt oder zweifelhaft zu seyn. Den Gegenstand der hintern Giebelgruppe,

---

30) Paus. V, 10, 3.
31) Das akad. Mus. zu Bonn 1841 S. 156.

die sicher auch an zwanzig Figuren enthielt, giebt er nur im Allgemeinen an [32]. Der Statuen auf jeder Seite des Parthenon zählt man wenigstens über zwanzig. Wenn nun im vorderen Giebelfelde am Delphischen Tempel Apollon mit Artemis und Leto zur Seite die Mitte einnahm und die Musen sich neben ihnen schaarten, so ist nicht zu vermuthen dass etwa noch der Aufgang des Helios abgebildet war, weil diesen Pausanias schwerlich übergangen hätte. Eher ein Lorberbaum, Pegasos, Hippokrene oder andre geeignete Nebenpersonen, die eben so gut fehlen können wenn nicht der Raum selbst nöthigt oder auffordert der Vorstellung grössere Fülle zu geben.

Auf der entgegengesetzten Seite wird die Zahl der Thyiaden eben so gross als die der Musen vorausgesetzt werden dürfen, obgleich die eigentliche alte Zahl auch der Bacchen drei ist. In Delphi war der Name der Mädchen und Frauen, die auf dem Gipfel des Parnass die uralte mänadische Feier begiengen, Thyiaden [33]: die Attischen Chöre vereinigten

---

32) Paus. VIII, 45, 4.

33) Pausan. X, 6, 2. *ἀπὸ ταύτης δὲ καὶ ὕστερον ὅσαι τῷ Διονύσῳ μαίνονται Θυιάδας καλεῖσθαί φασιν ὑπὸ ἀνθρώπων.* Ib. 32, 5. *τὰ δὲ νεφῶν τέ ἐστιν ἀνωτέρω τὰ ἄκρα καὶ αἱ Θυιάδες ἐπὶ τούτοις τῷ Διονύσῳ καὶ τῷ Ἀπόλλωνι μαίνονται.* Nach Plutarch de primo frig. 18 erzählten die Delpher, dass einst den Thyiaden, die auf dem Parnass von schwerem Sturm und Schnee bedroht wurden, Männer zu Hülfe kamen, deren Mäntel so starr froren dass man sie brechen konnte. Derselbe sagt Quaest. Gr. 12, das Delphische Fest Herois habe meistentheils mystische Bedeutung, welche die Thyiaden kennen; nach dem Aeusserlichen der Gebräuche (*ἐκ δὲ τῶν δρωμένων φανερῶς*) müsse man die Heraufführung der Semele vermuthen (die auch Thyone hiess); und zugleich, dass in einem andern enneaterischen Fest zu Delphi die Anführerin (*ἀρχηγὸς*) der Thyiaden eine Verrichtung hatte. Diess scheint ein besondres Colleg wie das der sechzehn in Elis, *αἱ περὶ τὸν Διόνυσον ἱεραὶ γυναῖκες* (Plut. de mul. virt. 15), das man von den auf den Parnass nach eignem Beruf ziehenden Thyiaden zu unterscheiden hätte. Von diesen ist die artige Geschichte de mul. virt. 13 zu bemerken, dass in dem heiligen Krieg zwischen Theben und

sich mit ihnen [34]. Poetisch erscheinen solche sterbliche Dienerinnen des Gottes auch in seiner unmittelbaren göttlichen Nähe in dem Mythus von seinem ersten Einzug in Theben, wobei Euripides wohl nur ganz zufällig seinen urkräftig nach dem Alterthum geschilderten Bacchen niemals den Namen Thyiaden giebt, der sonst nicht immer streng unterschieden wird [35]. Die göttlichen Thyiaden, die Nymphen [36] sind natürlich, obwohl als Prototyp gesetzt, doch

---

Delphi die Thyiaden (*αἱ περὶ τον Διόνυσον γυναῖκες, ἃς Θυιάδας καλοῦσι*) ermüdet vom Rasen und Nachtschwärmen, ihrer selbst nicht bewusst, auf der Agora von Amphissa sich niederwerfen und einschlafen und von den Frauen der Stadt umstellt und nach dem Erwachen gepflegt und gespeist werden. Diess sind *αἱ ἔνοχοι τοῖς βακχικοῖς πάθεσι γυναῖκες*. Plut. Qu. Rom. 112, *αἱ κατάσχετοι τοῖς βακχικοῖς πάθεσι*. Id. Brut. 15, die *ὀρείφοιτοι*, wovon Catull spricht LIV, 391:

Saepe vagus Liber Parnassi vertice summo
Thyiadas effusis evantes crinibus egit,
cum Delphi tota certatim ex urbe ruentes
acciperent laeti divûm fumantibus aris.

34) Pausan. X, 4, 2. *αἱ δὲ Θυιάδες γυναῖκες μέν εἰσιν Ἀττικαί, φοιτῶσαι δὲ ἐς τὸν Παρνασσὸν παρὰ ἔτος αὐταί τε καὶ αἱ γυναῖκες Δελφῶν ἄγουσιν ὄργια Διονύσῳ.* Hesych. *θεωρίδες, αἱ περὶ τὸν Διόνυσον βάκχαι*, Bei Nonnus IX, 261 heissen auch die Delphischen Thyiaden *παρθενικαὶ θεωρίδες*.

35) Aeschylus Sept. 480 *βακχᾷ περὶ ἀλκὴν θυιὰς ὥς*. 818 *ἔτευξα τύμβῳ μέλος ὡς θυιάς*. Apollonius I, 636 *θυιάσιν ὠμοβόροις*. Virgil Aen. IV, 301:

commotis excita sacris
Thyias, ubi audito stimulant Trieterica Baccho
orgia nocturnusque vocat clamore Cithaeron.

Hor. Carm. II, 9, 9. Im Allgemeinen sind die Thyiaden die gemässigteren, die im schönsten Tanze dargestellt werden, Mänaden die excentrischen. Plinius führt von Praxiteles an Maenades et quas Thyiadas vocant.

36) Hom. H. XXVI, 7:

Αὐτὰρ ἐπειδὴ τόνδε θεαὶ πολύυμνον ἔθρεψαν,
δὴ τότε φοιτίζεσκε καθ' ὑλήεντας ἐναύλους,
κισσῷ καὶ δάφνῃ πεπυκασμένος· αἳ δ' ἅμ' ἕποντο
Νύμφαι· ὁ δ' ἐξηγεῖτο· βρόμος δ' ἔχεν ἄσπετον ὕλην.

Soph. Antig. 1114. 1136:

nach den wirklichen gedacht und gestaltet, als die den Gott unsichtbar umschwärmenden weiblichen Dämonen. Das Wort ist von der sausenden, schwunghaften Bewegung zu verstehn [37]), so bei den wirklichen wie bei den dämonischen Thyiaden, obgleich diese letzteren, theologisch genommen oder auf den ursprünglichen Dionysos bezogen, nicht anders als ihre Schwestern im Chor, die Najaden Naturbedeutung gehabt zu haben scheinen. Denn Thyia war, wie Oreithyia, ohne Zweifel Göttin des Winds und des Wehens. Als nach Herodots Erzählung (7, 178) die Delpher bei dem Andrang der Perser von dem Orakel geheissen wurden den Winden (wie von demselben Orakel die Athener dem Boreas) zu opfern errichteten sie in dem nahen Thyia, wo des Kephissos TochterThyia, von der auch der Ort be-

---

Σὲ δ' ὑπὲρ διλόφου πέτρας στέροψ ὄπωπε
λιγνύς, ἔνθα Κωρυκίαι Νύμφαι στείχουσι Βακχίδες.

Προφάνηθι Ναξίαις σαῖς ἅμα περιπόλοις
Θυίαισιν, αἵ σε μαινόμεναι πάννυχοι
χορεύουσι τὸν ταμίαν Ἴακχον.

Θυίαισιν f. *Θυιάσιν* nach Böckh in der zweiten Abhandlung über die Antigone. Die Nyseischen Nymphen vom Parnass, die Naxischen und andre örtlich berühmte begleiten nach Gefallen des Dichters den Zug. Strab. X, 3, 10 p. 468. *Οἱ μὲν οὖν Ἕλληνες οἱ πλεῖστοι τῷ Διονύσῳ προσέθεσαν καὶ τῷ Ἀπόλλωνι καὶ τῇ Ἑκάτῃ* (sollte heissen *Ἀρτέμιδι*) *καὶ ταῖς Μούσαις καὶ τῇ Δήμητρι καὶ Διῒ τὸ ὀργιαστικὸν πᾶν καὶ τὸ βακχικὸν καὶ τὸ χορικὸν καὶ τὸ περὶ τὰς τελετὰς μυστικόν — αἱ δὲ Μοῦσαι καὶ ὁ Ἀπόλλων, αἱ μὲν τῶν χορῶν προεστᾶσιν, ὁ δὲ καὶ τούτων καὶ τῶν κατὰ μαντικήν — Διονύσου δὲ Σειληνοί τε καὶ Σάτυροι καὶ Βάκχαι Λῆναί τε καὶ Θυῖαι καὶ Μιμαλλόνες καὶ Ναΐδες καὶ Νύμφαι καὶ Τίτυροι οἱ προσαγορευόμενοι.* (Die doppelte Form *Θυῖαι* und *Θυιάδες*, wie *Εὐὰς* und *Εὔοια*). Hesych. *Θυστάδες· Νύμφαι τινές, αἱ ἔνθεοι καὶ Βάκχαι.* Id. *Θυσιαδες.* Id. *Θυιάς, βακχίς, οἱ δὲ μαινάς.*

37) Il. XXII, 460. *μεγάροιο διέσσυτο μαινάδι ἴση.* H. in Cer. 386. *ἤιξ' ἠΰτε μαινὰς ὄρος κατὰ δάσκιον ὕλης.* Etym. M. *θυιάδες, αἱ Βάκχαι παρὰ τὸ θύω, τὸ ὁρμῶ.* Hom. H. in Merc. 560 von den ausfliegenden Thrieen: *αἱ δ' ὅτε μὲν θυίωσι.* Hes. Theogon. 109 *πόντος — οἴδμασι θύων.* 884 *θάλασσα θύε.* 874 *κακῇ θύουσιν ἀέλλῃ.* Comic. ap. Schol. Oed. Col. 1375 *ὕβρει θύοντες.*

nannt war [38]), ihr Temenos hatte, einen Altar und opferten darauf den Winden, die sie auch nachher zu verehren fortfuhren. Aber nachher hatte doch Thyia auch keine andre Bedeutung als gerade die wegen deren in ihrem Temenos den Winden ein neues, besonderes Opfer gebracht wurde. Dass diese Thyia „mit einiger Abweichung des Mythos dieselbe sey mit der ersten Dionysospriesterin, von der fälschlich die Thyiaden (die wirklichen) benannt seyn sollen, und vielleicht dieselbe die auch dem Poseidon zur Geliebten gegeben wird,“ bemerkt auch Böckh [39]). In der Unterwelt des Polygnot ist Chloris (Flora) auf den Schoos der Thyia gelehnt [40]), in welcher Verbindung, obgleich beide hier in das Menschliche umgesetzt sind, eine Anspielung auf die Bedeutung oder eine Folge früherer in bestimmtem Sinne gefasster Dichtung zu erkennen ist. Diese überall druchgedrungene volksmässige Umwandlung der Dämonen oder der Symbole in historische Personen finden wir auch in den verschiedenen Genealogieen des Königs Delphos, wovon einige indessen mit theologischer Gelehrsamkeit auf die Luft, und durch sie auf die Verbindung des Apollon mit dem Thyiadischen deutlich anspielen [41]). Nimmt man die Thyia als

---

38) Da so oft der Ort den Namen des Gottes erhielt, so ist die Vermuthung W. Dindorfs im Thes. L. Gr. *ἐν Θυίοις* für *ἐν Θυίῃ* bei Herodot nicht nöthig. Auch würde ich bei Pausanias VI, 26, 6 *τὴν ἑορτὴν Θυΐαν* nicht in *Θυῖα* ändern. Ein ähnlicher Festname ist *τύρβη*.

39) Ueber die Antig. des Soph. 2. Abhdl. S. 57.

40) Paus. X, 29, 3.

41) Drei solche Genealogieen hat Pausanias, die dritte der Scholiast zu Aeschylus Eum 16. vollständiger aus des Epaphroditos Commentar zu des Kallimachos *αἰτίοις*. Delphos ist der Sohn der *Κελαινὼ* und des Apollon, oder der Thyia und des Apollon, oder der *Μελαίνη* und des Poseidon, der bekanntlich von einer andern Seite tief in die Delphischen Antiquitäten eingreift. Die *Κελαινὼ* oder *Μελαίνη* (beide Paus. X, 6, 2) ist entweder der Thyia gleich oder könnte ihre Mutter heissen: denn die Luft ist *τὸ πρώτως σκοτεινόν*, s. Plutarch de primo frig. 9. 17. Und wie Melaine mit Poseidon verbunden ist, so hat noch in der Sage von Thyia und Chloris bei Pausanias X, 29 Thyia

erste Priesterin des Dionysos, die dessen Orgien einführte, wie Pausanias, so knüpft man mit Recht an sie die wirklichen Thyiaden: will man aber auch die göttlichen Thyiaden, an die er nicht denkt, auf Thyia, wie sehr natürlich ist, zurückführen, so kann diese nicht als eine Priesterin, sondern nur als die Göttin Luft (Aura) gedacht werden. Auf welche von beiderlei Thyiaden jene salbungsreiche Phrase Plutarchs, wann die Thyiaden den Liknites erwecken, sich beziehen, ist nicht deutlich. Denn es ist Beides denkbar, dass man glaubte, unter dem Opfer der Hosier, zur bestimmten Zeit, weckten auf der Höhe des Parnass, wo Dionysos begraben lag, die Lüfte ihn in das neue Frühlingsleben; oder auch dass erwählte Thyiaden im Tempel, bei dem Dionysosgrab, eine Cäremonie vornahmen die dasselbe bedeutete und feierte. Das Letztere wird vielleicht wahrscheinlicher durch den auf diesen Moment bezüglichen Namen Liknites, von λίκνον, Schwinge, Wiege; denn es scheint, dass darin, anstatt der in das Grab geborgnen Glieder, das wiedergeborne Kind schlief, das man durch Gesang erweckte, und dass die Thyiaden diesen Liknos in heiligster Cäremonie wiegten und schwangen (worauf ein bekanntes Relief bei Winckelmann Taf. 53 anspielt). Wenn so wie Zagreus in Kreta, Iacchos in Eleusis, auch in Delphi der mystische Dionysos bei dem immer neuen Eintritt in den Wechsellauf seines Lebens in Kindes-

---

den Poseidon, Chloris seinen Sohn zum Gatten. Die Μελαίνη hat den Kephissos, gerade wie Thyia bei Herodot, zum Vater und Μελανθώ, d. i. das Dunkle, potenzirt zur Mutter; Κελαινώ aber den Ὕαμος oder den Regen zum Vater. An der Spitze stehn chorographische Namen; Lykoros, von dem Berg, ist Vater des Hyamos, Deukalion, von welchem die Hosier, die Δελφῶν ἄριστοι (Eurip. Ion. 430), ihr Geschlecht ableiteten (Plut. Qu. Gr. 9), Vater der Melantho, Kastalios, wenn hier Pausanias kein Mittelglied ausgelassen hat, Vater der Thyia. Der Kephissos ist hereingezogen, weil der Wind vom Fluss auszugehn scheint, was auch im Mythus der Oreithyia hervortritt. Hyamos erinnert an die den Thyiaden verwandten Najaden und die Dionysischen Plejaden.

gestalt gedacht wurde, so kommt diess wenigstens auch mit der alten in den öffentlichen Mythus übergegangenen und darum nicht mystisch gefeierten Vorstellung überein, dass der durch Frühlingsblitze aus dem Schoos der Erde gerissene Embryo als gereiftes Kind aus der Lende des Zeus hervorgeht. Dass Iacchos Sohn der Aura oder Luft genannt wird [42], hat dieselbe Bedeutung als dass die Thyiaden den Liknites wecken. Die duae Aurae aber, velificantes sua veste, bei Plinius (36, 4, 8), wie die *Αὖραι*, des Boreas Töchter, bei Quintus (1, 684), sind ähnliche Allegorieen einer späteren, wie die Bacchischen Thyiaden einer sehr alten Zeit des reineren Naturdiensts.

Der Mysticismus des enthusiastischen Cultus und die Nacht begünstigten die Fiction, die aus Euripides und Aristophanes klar ist, dass Dionysos auch im Chor der irdischen Thyiaden mittanze [43]. Damit hängt der Glaube zusammen, dass man in dieser Hellenischen Walpurgisnacht die Stimme der Satyrn und des überirdischen Tympanon vernehme [44]. Der Hang des Volks und der späteren Zeiten wirkliche Personen statt der alt religiösen und poetischen zu verstehn kam hinzu: und so ist geschehn dass man in Bildwerken die göttlichen Bacchen für wirkliche nahm, wie man in Sikyon, wo neben der Statue des Gottes Bacchen aufgestellt waren, dem Pausanias sagte (2, 7, 6): *ταύτας τὰς γυναῖκας ἱερὰς εἶναι καὶ Διονύσῳ μαίνεσθαι.* Stark aber ist es, dass er auch selbst die Thyiaden am Delphischen Tempel eben so erklärt

42) Nonn. XLVIII, 238. 957.

43) Eurip. Ion. 716. *ἵνα Βάκχιος — πηδᾷ νυκτιπόλοις ἅμα σὺν Βάκχαις*, in Verbindung mit Hypsip. fr. 1:

Διόνυσος ὃς θύρσοισι καὶ νεβρῶν δοραῖς
καθαπτὸς ἐν πεύκαισι Παρνασὸν κάτα
πηδᾷ χορεύων παρθένοις σὺν Δελφίσι.

Aristoph. Nub. 602. *Βάκχαις Δελφίσιν ἐμπρέπων.* Eurip. Bacch. 287—89. *ἔτ' αὐτὸν κ. τ. λ.* Catull. s. Not. 33.

44) Macrob. Sat. 1, 18. Soph. Antig. 1133:

ἰὼ πῦρ πνειόντων χοράγ' ἄστρων, νυχίων
φθεγμάτων ἐπσίκοπε.

(αἱ γυναῖκες αἱ Θυιάδες): denn man braucht sich das Perikleische Zeitalter nur wenig zu vergegenwärtigen um gewiss zu seyn, dass die Künstler dieser Zeit den Musen nicht irgend welche Delphische Thyiaden, sondern Nymphen, Göttinnen gegenüberstellen wollten.

Die Gestalten der Thyiaden im Giebelfelde des Delphischen Tempels sind vermuthlich zum Theil unter den vielen unübertrefflichen Bildern dieser Klasse, die im Relief auf uns gekommen sind, im Wesentlichen erhalten: obgleich das Höchste in der Bildung der Mänaden und des Bacchischen Thiasos überhaupt erst Skopas und Praxiteles erreichten. Auch die neun Musen der Vorderseite sind die ältesten unter den Statuengruppen dieser Art, welche erwähnt werden [45]. Sehr schwer möchte es seyn sich über den Untergang des Helios die rechte Vorstellung zu bilden. Späte Werke wie der vom Triumphbogen Trajans an den des Constantin versetzte herrliche Untergang der Luna mit einem Zweigespann [46], geben einigen Ersatz: aber am liebsten möchte man wissen, wie dieser Untergang sich zu dem Uebrigen verhielt, ob ihm plastisch, wenn auch nicht mythologisch noch etwas Andres vielleicht entspräche. Erwägt man dass die Feier der Thyiaden eine nächtliche unter Fackelschein war, dass also dem Sonnenuntergang in dieser Composition grosse Bedeutung gegeben werden konnte, wenn man die Vorstellung der heiligen Nacht in das Leben des Gottes übertrug, so möchte man eher glauben dass der Untergang des Helios mit seinem Viergespann, vielleicht noch mit zugehörigen Nebengöttern die eine Seite beherrschte, so dass auf der andern die grosse Mehrzahl der Thyiaden sich befand. Dionysos nahm auf jeden Fall die Mitte ein [46*].

45) Bestimmt älter als die beiden Gruppen auf dem Helikon bei Pausanias IX, 30, 1, und sehr wahrscheinlich auch als die neun Musen des Philiskos und die welche aus Ambrakia nach Rom versetzt wurden. Plin. XXXVI, 36, 4. (Musen des Lysipp finde ich nicht).

46) Admir. Rom. antiqu. tab. 23. (ed. alt. 1693).

46*) O. Jahn vermuthet Archäol. Beiträge S. 79 als Seitenstück

Den so an seiner Vorder- und Hinterseite ausgeschmückten Delphischen Tempel preist bei Euripides im Ion der Chor der Athenischen Begleiterinnen der Kreusa (187):

Οὐκ ἐν ταῖς ζαθέαις Ἀθάναις
εὐκίονες αὐλαί
θεῶν μόνον, οὐδ' ἀγυιάτιδες θεραπεῖαι·
ἀλλὰ καὶ παρὰ Λοξίᾳ
τῷ Λατοῦς διδύμων προσώ-
πων καλλιβλέφαρον φῶς.

Der Stolz der Athener auf ihren Parthenon, der in Kunstvollendung und besonders auch in der Sculptur der Frontons, der Metopen und Friese alles bis dahin Ausgeführte weit hinter sich liess, ist leicht zu denken; und die einfache Vergleichung des Doppelantlitzes des Delphischen Tempels deutet die Wichtigkeit an, die man damals auf die durch Athenische Meister, vielleicht seit gar nicht langer Zeit und nicht allzulang nach dem Parthenon hier vollendeten Werke legte. Denn man wird in den Worten des Dichters lieber seinen eignen wohlerwogenen Gedanken erkennen wollen als eine gleichgültige Rede, gut genug um die Einfalt der Begleiterinnen der Kreusa sich aussprechen zu lassen. Dass δίδυμα πρόσωπα die Façaden des Tempels bezeichnet, scheint mir ausser allem Zweifel: zwei Gesichter (wie man in Verbindung mit καλλιβλέφαρον φῶς verstehn müsste) oder auch zwei Personen, Figuren bei dem Apollon, wäre sonderbar gesprochen, hier wo wenigstens zwölf, wahrscheinlich aber an zwanzig oder drüber als ein wohl verbundnes Ganzes in das Auge fielen. Und wer sollen die zwei Personen seyn? Apollon und Artemis, die Heath gemalt glaubte, so ist es noch seltsamer: auch bei dem Apollon ist Apollon mit sei-

---

zum untergehenden Helios eine aufgehende Selene. Dann würden beide in den spitzen Winkeln der Giebel nur so wie am Parthenon mehr angedeutet, als ganz dargestellt gewesen seyn. Diess scheint mir für die Delphische Composition, worin der Untergang des Helios keine Nebensache war, nicht angemessen.

ner Schwester abgebildet; oder Artemis und Leto, wie Hermann erklärt, so heissen diese dem Apollon gegenüber nicht schicklich ein Paar, da vielmehr er und Artemis die *δίδυμοι* sind. Schon Musgrave verglich mit Recht Pindars *τηλαυγὲς πρόσωπον*, von der auf goldnen Säulen ruhenden, natürlich mit dem Giebel gedeckten Vorhalle des Hauses — wie die fürstlichen Häuser in den Vasenbildern erscheinen — und mit dem *μέτωπον* der Pyramiden bei Herodot (2, 124), und übersetzte richtig duplicem aedium faciem. Matthiä stimmt ihm bei, so wie auch Müller [47]). Pindar sagt, wo er die Erfindungen der Korinther preist (Ol. 13, 21): *τίς θεῶν ναοῖσιν οἰωνῶν βασιλέα δίδυμον ἐπέθηκε*; den Giebel nennt er *πρόσωπον*, Euripides also wiederholt nur seine Worte, die ihm leicht auch selbst gegenwärtig seyn mochten. Dass solche Gebäude nicht bloss einen Vortempel (*προνήϊον*), sondern doppelte Façade hatten, war zu bekannt und ein zu grosser Umstand als dass nicht der Chor, auch wenn er die andre Seite noch nicht gesehn hatte, von ihr als gegeben und nach dem architektonischen Gesetz völlig gleich verziert mit sprechen dürfte [48]). Sehr schön ist auch der Ausdruck *ἀγυιάτιδες θεραπεῖαι*. Dem Agyieus als Gott des Eingangs wird eine Ehre erwiesen durch jeden Schmuck des Eingangs: und eine Statuengruppe im Giebelfeld ist eine grosse Ehre. Dass gerade Apollon selbst als Agyieus bei den Doriern und in Attika verehrt wurde, so wie Dionysos nach Sophokles Thebens Agyieus war [49]), kommt hierbei kaum in Betracht:

---

47) Götting. Anz. 1828 S. 1079.

48) Unbegreiflich ist die Lesart der Handschriften *καλλίφαρον φῶς*, wofür Brodäus, Canter, Scaliger *καλλιβλέφαρον* herstellten, da jenes baarer Unsinn, *καλλίφαρον* auch nicht einmal ein übliches noch richtig gebildetes dichterisches Beiwort ist. Es giebt Erklärungen von unergründlicher Tiefe des Irrthums: darunter gehört picturata vestimenta (in Wakefields Delect. trag. Graec. P. 2) statt der prächtigen Doppelgruppen.

49) Antig. 1135 *Θηβαίας ἐπισκοποῦντ᾽ ἀγυιάς*. Harpocr. Suid. V. *ἀγυιᾶς· Ἀγυιεὺς κίων εἰς ὀξὺ λήγων, ὃν ἱστᾶσι πρὸ τῶν θυρῶν. ἰδίους*

der Tempel ist bedeutend genug um wirklich einen Agyieus ihm zu weihen und uneigentlich geschieht diess durch die Verzierung des Eingangs.

Der Ion wird in die 89. Olympiade gesetzt [oder nach dieser Ol.] 49*). Vor diesem Zeitpunkt also war der Delphische Tempel vollendet, der *κόσμος* der Aussenseiten ausgeführt. Die Meister der Giebelstatuen nennt uns Pausanias. Das erste, fährt er in seiner Beschreibung fort, vermuthlich die Figuren der vorderen Gruppe von Apollon mit den Musen, hat der Athener Praxias, Schüler des Kalamis, gearbeitet, und da dieser über dem Werke gestorben war, so machte das Uebrige Androsthenes, auch ein Athener, aber Schüler des Eukadmos 50). Von den vier genannten Künst-

---

δέ φασιν αὐτοὺς εἶναι Ἀπόλλωνος, οἱ δὲ Διονύσου, οἱ δὲ ἀμφοῖν. ἔστι δὲ ἴδιον Δωριέων. εἶεν δ' ἂν οἱ παρ' Ἀττικοῖς λεγόμενοι Ἀγυιεῖς οἱ πρὸ τῶν οἰκιῶν βωμοί, ὡς Σοφοκλῆς κ. τ. λ. Solche Altäre versteht Eustathius p. 166, 23 unter ἀγυιάτιδες θεραπεῖαι. ἔφη δέ τις καὶ ἀγυιάτιδας θεραπαίνας (falsche Lesart) τοὺς πρὸ τῶν θυρῶν βωμούς, οἳ πρὸς χάριν Ἀγυιέως Ἀπόλλωνος ἵδρυντο. So Hesych. ἀγυιάτιδες, αἱ πρὸ τῶν θυρῶν θεραπεῖαι. Auch Müller übersetzt Götting. Anz. 1828 S. 1079: „und am Thor steht Apollo Agyieus." Aber diess stört den Zusammenhang; ein äusserlich unansehnlicher und dazu äusserst gewöhnlicher Gegenstand würde mitten in die staunende Betrachtung einer neu und kunstreich ausgeschmückten Tempelfaçade hereingezogen. — Schwenck, in der Zeitschr. f. Alterthumswiss. 1837 S. 409, glaubt dass der Dionysos Agyieus aus dem Dionysos στῦλος und περικιόνιος in Theben irrig gefolgert worden sey. Da aber auch Hermäen und Hekatäen derselben Art vorkommen, so sehe ich nicht warum nicht auch Dionysos irgendwo als Agyieus dienen konnte.

49*) Fix in der Didotschen Ausgabe p. 10.

50) Τὰ μὲν δὴ πρῶτα (wie seit Clavier statt πρόσωπα gelesen wird, nunmehr nach drei Handschriften) αὐτῶν Ἀθηναῖος Πραξίας μαθητὴς Καλάμιδός ἐστιν ἐργασάμενος· χρόνου δὲ ὡς ὁ ναὸς ἐποιεῖτο ἐγγινομένου, Πραξίαν μὲν ἔμελλεν ἀπάξειν τὸ χρεών, τὰ δὲ ὑπολειπόμενα τοῦ ἐν τοῖς ἀετοῖς κόσμου ἐποίησεν Ἀνδροσθένης, γένος μὲν καὶ οὗτος Ἀθηναῖος, μαθητὴς δὲ Εὐκάδμου. Pausanias spricht schwerlich genau und richtig wenn er sagt ὡς ὁ ναὸς ἐποιεῖτο, selbst wenn ausser dem κόσμος auch gleichzeitig noch Manches an dem Tempel ausgebaut wurde: denn der eigentliche Tempelbau lag weit hinter dieser Zeit.

lern ist nur Kalamis sonsther bekannt. Von diesem wissen wir, dass er nach Ol. 87, 3 noch thätig war; aber er war nach andern Umständen damals wohl in vorgerücktem Alter. Schüler von ihm konnte Praxias in seiner frühen Jugend gewesen seyn; aber auch in reiferem Alter und eben so gut als Kalamis, einer der talentvollsten Meister, noch sehr jung wie als er schon bejahrt war. Aus diesem Zusammenhang ist daher nichts über die Zeit zu folgern. Letronne rechnet, dass Praxias ohne Zweifel nicht vor 430 oder 440 (Ol. 87, 3 oder 85, 1) angefangen, Androsthenes schwerlich unter zehn Jahren später das Werk geendigt habe [51]). Müller vermuthet, dass die Bildhauer aus Athen in Delphi um Ol. 83 arbeiteten, zu der Zeit als die Athener das Delphische Gemeinwesen ordneten [52]). Diese Veranlassung vorauszusetzen ist wohl nicht nöthig, da die Verbindung Athens mit Delphi ohnehin durch das Orakel, durch seine Pythaisten, um nicht die Attischen Thyiaden und andere einzelne Umstände aufzusuchen, gross und bedeutend genug war. Darauf ist es auch zu beziehn dass bei Aeschylus in den Eumeniden (Ol. 80, 2) die Pythias daran erinnert, dass Phöbos seinen Weg nach Delphi über Athen nahm und dort Geleit empfieng [53]): eine Sage, die der altdelphischen vom Einzuge des delphingestaltigen Apollon und der Kreter nur im Bewusstsein des Athenischen Uebergewichts so kühn entgegengestellt werden konnte. So alt wie der Dienst des Apollon in Delphi ist danach die heilige Strasse, die seine Verehrer

---

51) Lettres d'un antiquaire p. 117.

52) De Phidiae vita et operib. p. 28 not. y.

53) *Λιπὼν δὲ λίμνην Δηλίαν τε χοιράδα,*
κέλσας ἐπ᾽ ἀκτὰς ναυπόρους τὰς Παλλάδος,
ἐς τήνδε γαῖαν ἦλθε Παρνησσοῦ θ᾽ ἕδρας.
πέμπουσι δ᾽ αὐτὸν καὶ σεβίζουσιν μέγα
κελευθοποιοὶ παῖδες Ἡφαίστου χθόνα
ἀνήμερον τιθέντες ἡμερωμένην.
μολόντα δ᾽ αὐτὸν κάρτα τιμαλφεῖ λεὼς
Δελφός τε χώρας τῆσδε πρυμνήτης ἄναξ.

aus Attika mit ihm verbindet. Von der durch den Sieg bei Rhion über die Lakedämonier und ihre Bundesgenossen [54]) gewonnenen Beute errichteten die Athener eine Stoa in dem Delphischen Peribolos, Ol. 87, 4, wie Pausanias meldet (10, 11, 5); und von der Marathonischen Beute waren nach demselben vielleicht erst um dieselbe, gewiss wenigstens in späterer Zeit die goldnen Schilde gefertigt, womit sie den Architrav des Delphischen Tempels auf der Vorderseite schmückten, so wie ähnliche Siegeszeichen am Parthenon und Olympieion aufgehängt waren. Sillig setzt in dem Catal. artificum den Praxias sowohl als den Androsthenes gegen die 90. Olympiade; und Bröndsted, indem auch er verkannte dass Euripides allerdings auch in den Giebelfeldern Schmuck der Sculptur kannte, behauptet ohne Gründe anzuführen, vielleicht bloss im Verlass auf den Silligschen Ueberschlag der Zeit, dass die Giebelgruppen erst später, etwa um die 90—91. Ol. hinzugekommen seyen, wobei er die Metopenbilder in die Zeit der Erbauung des Tempels durch Spintharos zu setzen scheint [55]). Wenn die Vermuthung nicht täuscht, dass Euripides im Ion das grossartige Werk der neuen Giebelgruppen nicht ohne Bezug auf den Parthenon begrüsse, so müssen sie nach Ol. 85, also zwischen der 85. und 89. Ol. entstanden seyn. Was ist auch an sich selbst glaublicher als dass die Bewunderung, welche das herrlichste Werk des grössten aller Künstler erregte, das Aufsehn das es schon in seinem Entstehn machte, das kräftig und rasch vor sich gieng, unmittelbar die Anregung gab dem für ganz Hellas mit geweiheten Tempel von Delphi die noch fehlende Vollendung durch die in dieser Zeit wunderbar fortschreitende Sculptur zu geben, so wie der neue Pallastempel gleichzeitig auf den Bau des andern Hellenischen Haupttempels in Olympia den entschiedensten Einfluss ausübte? Die Ahnung über den Zeitpunkt der Sculpturen am Delphischen Tempel

---

54) Thucyd. II, 84. Diod. XII, 48.
55) Reisen in Griechenland II S. 151.

— mehr als eine Ahnung freilich ist aus den Worten des Euripides und den Zeitverhältnissen der Kunst nicht zu schöpfen — gewinnt noch etwas mehr Halt wenn man sich vergegenwärtigt, welche Tempel in Sicilien und Pästum vor der angegebenen Zeit ohne den Schmuck der Giebelgruppen geblieben sind, woraus natürlich folgt, dass diese hohe Zierde um so merkwürdiger erschien, je weniger sie überall verbreitet war. Die Erfindung legt Pindar in dem oben angeführten Vers der Stadt Korinth bei. Dass er nemlich nicht den Giebel an sich, der so allgemein und so alt ist als die Dorische Bauart, oder auch den zwiefachen der Tempel, sondern gerade den vollständigen, schmuckreichen verstehe, ist darum wahrscheinlich weil die Sage von Dibutades dem Korinther bei Plinius damit übereinstimmt. Auf den Glanz der Verzierung deutet *τηλαυγὲς* eben so wie in der Nachahmung des Euripides die *δίδυμα πρόσωπα* ihr *καλλιβλέφαρον φῶς* in den Statuengruppen haben. Dass die des Parthenon und so auch die gleich darauf in Delphi und Olympia ausgeführten die Blicke sehr auf sich ziehn mussten, ist nicht zu bezweifeln. Von Athenern waren in Delphi beide gearbeitet, in Olympia die eine, von Alkamenes nemlich der dahin seinem Meister gefolgt war.

Die Metopenbilder waren in Delphi vermuthlich gleichzeitig mit den Statuengruppen, vielleicht durch dieselben Künstler oder unter ihrer Leitung ausgeführt worden. Pausanias schweigt von ihnen wie von denen des Parthenon und denen am Peristyl des Olympieion, am Tempel zu Alea, wie er auch bei dem Theseion nur von den Gemälden im Inneren spricht: der Chor im Ion ergänzt uns seinen zu kurzen Bericht. Hier werden uns fünf Gruppen der Art die für Metopen durchaus geeignet, Gegenstände die in Metopen auch sonst bekannt sind genannt: und Metopen erkannte schon Stuart [56]) und behauptete

---

56) Antiqu. of Athens T. 3 p. 3.

besonders Müller[57]), eben so bestimmt Bröndsted[58]) und Ulrichs[59]).

1) Herakles tödet mit dem Kneif (ἅρπη) die Lernäische Hydra, während Iolaos eine Fackel erhebend ihm beisteht. — Das krumme Messer gebraucht Herakles die Schlangenköpfe abzuschneiden, auf Vasen des ältesten Schlags[60]) und Iolaos kommt ihm darauf mit Feuerbränden zu Hülfe wie auch in der Erzählung Apollodors (2, 5, 2); auf einigen Monumenten gebraucht Herakles selbst eine Fackel. Iolaos ist auch auf der Metope des Theseion mit diesem Kampf zu erkennen[61]). Der Zusatz: ὅς ἐμαῖσι μυθεύεται παρὰ πήναις ἀσπιστὰς Ἰόλαος, ist wohl nicht von Gespräch, sondern nach weiterem oder uneigentlichem Gebrauch von μυθεύεται von dem üblichen Gesang beim Spinnen und Weben zu verstehn[62]).

2) Bellerophon die Chimära bezwingend, wie an einer Metope der nördlichen Seite des Parthenon. Dann aus der Gigantomachie 3) Pallas, das Gorgonenschild schwingend, auch an einer Metope des Parthenon, auf der Ostseite, 4) Zeus den Mimas niederblitzend, 5) Dionysos einen andern der Söhne der Erde tödend mit dem Epheustock. Pallas und Enkelados, Artemis und einen andern der Giganten enthalten zwei weit ältere Metopen eines der Selinuntischen Tem-

---

57) Dor. I, 432, de Phid. l. c. Götting. Anz. l. c. Archäol. §. 410, 4. Anhang zu den Eumeniden S. 26.

58) Reisen in Griechenland II S. 151.

59) S. 72.

60) Annali d. Inst. archeol. XIV p. 109.

61) Stuart T. 3 ch. I pl. 11, 2. Zoega Bassir. tav. 61 not. 71.

62) Dabei singen die Griechinnen, Alkmene bei Theocr. XXIV, 74, wie schon in der Odyssee Kalypso und Kirke ihre Lieder (V, 62. X, 221). cf. Leonidas Tar. ep. 78. Virg. Georg. I, 292. Tib. II, 1, 66. Ovid. Tr. IV, 1, 13. Claudian. in Eutrop. II, 457 texentum carmina. Falsch ist Heaths Erklärung, welche Musgrave der Barnesischen: de quo dum telas conficimus confabulari solemus, vorzog: de quo telae nostrae loquuntur. Bei der Arbeit sind die Mädchen allein oder sprechen, wenn mehrere zusammen sind, von andern Dingen als alten Helden, die im Gesang leben.

pel [63]). Unter den andern Denkmälern, welche Götter und Giganten paarweise im Kampf darstellen, sind besonders zwei grosse Trinkschalen aus Vulci zu vergleichen, wo in älterem, strengem Styl, auf der einen Hephästos und Klytios, Poseidon und Polybotes, Apollon und Ephialtes, Hermes und Hippolytos, Dionysos und Eurytos, Pallas und Enkelados gemalt sind; auf der andern Pallas, Hephästos, Poseidon, Hermes mit ihren Gegnern ebenfalls erscheinen, und Zeus blitzend auf dem Kampfwagen mit seinem lieben Sohn zunächst zu seiner Seite kommen hinzu [64]). Jeder Gott bedient sich der ihm natürlichen Waffen, Hephästos führt eine glühende Masse mit der Zange dem Feinde nach der Brust, Poseidon hebt einen Inselfelsen empor, Dionysos schlägt mit dem Thyrsos todt, bei Apollodor (1, 6, 2) und Nonnus (28, 78) wie dort in Delphi, oder umstrickt auch vorher den Gegner mit Reben, wie auf dem ersten der beiden Gemälde.

Dem Dichter kam es zu, nicht eine Beschreibung und Uebersicht zu geben, sondern einzelne Gegenstände, bedeutende Namen und Geschichten herauszugreifen. Durch die wenigen aber sind uns viele gegeben, die zu den genannten Metopen nothwendig hinzugehörenden und im Allgemeinen andre zu den Athlen des Herakles, der Gigantomachie und Bellerophon passende Geschichten. Dass die Hydra auf die zwölf Kämpfe des Herakles mit den Ungeheuern überhaupt deute, hat Müller längst bemerkt [65]). Wie dieser Gegenstand zu Metopen am Olympieion, am Theseion, so war er auch am Tempel des Apollon gerade für die vordere oder für

---

63) Serradifalco l. c. tav. 28. 29.

64) Gerhard Coupes Grecques pl. A und 10, die erste auch Vases du Duc de Luynes pl. 19 s. Derselbe Gegenstand im alten Styl ist auf beiden Seiten einer Amphore in der Pinakothek zu München; der blitzende Zeus als Anführer, neben ihm Herakles, Pallas und Enkelados, auf der andern Seite fünf Paare, in der Mitte derselben Poseidon, der den Polybotes begräbt. — Dionysos und Eurytos einzeln bei Millingen Anc. uned. monum. 25.

65) Dor. a. a. O.

beide Hauptseiten vor allen andern geeignet durch die Beziehungen des Herakles zu dem Gott im Mythus und im Cultus [66]. Dass der Giganten mehr als drei gebildet waren, deutet selbst der Ausdruck bei Euripides (210): *σκέψαι κλόνον Γιγάντων* an. Die Besiegung der Giganten durch die Götter gehört zur Begründung des Masses und der Ordnung auf Erden; die Kämpfe des Herakles sind gleichsam ein Nachspiel oder heroisches Seitenstück dazu, indem er eine andre Klasse manigfaltiger wüster und unnatürlicher Kinder der Erde vernichtete. Schwere Arbeit und harte Zeit ist den heiteren Harmonieen vorangegangen, unter deren Genuss Apollon der Orakel und Satzungen waltet, den Dionysischen Chören, welche die Lust und die Hoffnung des Jahres sind. So wie in alter Fabel, wenn die Hochzeit des Kadmos und der Harmonia von allen Göttern besucht wird, Theben sich als der Sitz einer glückseligen, wohlgeordneten Herrschaft darstellt, so wird nach der allgemeinen Idee des äusseren Tempelbildwerks darauf angespielt, dass Delphi der nationale Mittelpunkt des *κόσμος* sey. Ich mag daher auch nicht daran denken, dass gerade die auch für den Peplos der Pallas in Athen zum Schmuck gewählte Gigantomachie, da derselbe auch andern hohen Göttern zukommt, die Athenischen Künstler zu dieser Darstellung an den Metopen veranlasst habe. Die Chimära lässt sich unter einem ähnlichen Gesichtspunkt fassen wie Giganten und Hydra, und die Mythologie bietet manche andre grotteske Gegenstände dar, die sich damit vereinigen liessen. Den Bellerophon denkt man sich übrigens auf der einen, die Giganten auf der andern Längenseite zunächst anstossend an die Vorderseite, so wie am Theseion zehn Kämpfe des Herakles die östliche oder Vorderseite einnehmen und südlich und nördlich je vier des Theseus sich anschliessen.

---

66) Auch von einem der Tempel von Selinunt ist eine Metope mit Herakles und den Kerkopen in Palermo, die vielleicht von andern Thaten begleitet war, aber einen ganz andern Kreis und Zusammenhang angeht.

Dieser Kreis von Metopenbildern liess freilich, wenn das Werk um den ganzen Tempel herum durchgeführt war, noch Raum auch zu andern, unter andern Ansichten zusammengefassten Gruppen. Sicher ist, besonders nach Bröndsteds schönen Untersuchungen über die Metopen des Parthenon, dass in diesen kleinen Feldern der Bildnerei nicht weniger wie an den Friesen, den Giebelfeldern, den Gemälden der inneren Tempelwände Bezug auf den bestimmten Cultus genommen und der Zusammenhang der einzelnen Vorstellungen unter sich und mit dem Ganzen sinnig und sorgfältig gewahrt wurde. Daher auch wo nur eine kleine Anzahl von Metopen eines Tempels ausgegraben wird, die Finder mit Recht sogleich Vermuthungen über den Kreis, wozu sie gehören, und den Gott, dessen Tempel sie demnach geschmückt haben können, aufzustellen pflegen [67].

Nach dieser näheren Erörterung eines in wenigen Zeilen des Pausanias und des Euripides überlieferten, darum immer nur im Vorbeigehn und oft flüchtig oder auch ohne alle Sachkenntniss behandelten, aber nicht unbedeutenden Gegenstandes scheint er in der Hauptsache sich mit befriedigender, um nicht zu sagen zweifelloser Gewissheit herauszustellen [68]. Wäre früherhin die Aufmerksamkeit mehr auf den äusseren *κόσμος* der Tempel, den Gürtel der Metopenbilder, darüber vorn und hinten die Giebelgruppen gerichtet gewesen, viele der hingeworfenen Erklärungen wären niemals gemacht worden. Von dem Glanze der Doppelgiebel, den der Chor hier wiederzufinden sich freut und anstaunt, lässt er den Blick

67) In Pästum brachte eine neuere Ausgrabung sechs Metopen zum Vorschein, welche sämmtlich die Argonautika angehn. Bulletin des sciences historiques 1830, N. 8 p. 363.

68) Letronne Lettres p. 440. Le vague des expressions de ce morceau lyrique permet toutes les conjectures. Si le poète a réellement eu le temple de Delphes en vue, et quelques-unes des représentations peintes ou sculptées qui s'y trouvaient, on en conclura, que l'édifice fut terminé avant la 89. olympiade. — Mais encore une fois tout cela est fort incertain.

auf die Metopen herabgleiten, die durch die Fülle der Bilder ihn anregen einigen der Vorstellungen ihren Namen zu geben; denn das erste bei der Betrachtung von Bildern ist gewöhnlich, dass man sich sagt oder fragt was sie bedeuten. Angestrengte Beschauung der Bilder eines Giebels (vielleicht vom Pallast der Hypsipyle in Lemnos) kommt in einem Fragment der Hypsipyle des Euripides vor. Gegenstände nach Willkür aus eigner Phantasie zu setzen, woran einer der unfähigsten Herausgeber des Ion gedacht hat, wäre so ungeschickt als möglich gewesen, da ein guter Theil der Zuschauer die Figuren am Tempel zu Delphi sich beschaut haben und davon nothwendig in Athen viel die Rede gewesen seyn musste, da der Theatermaler wenigstens den weltbekannten Tempel wohl nach der Wirklichkeit darstellte. Die Bilder waren von Stein nach Euripides (210): *σκέψαι κλόνον ἐν τύκαισι λαΐνοισι Γιγάντων*. Diess wichtige Zeugniss geht freilich erst durch die Emendation Hermanns, *τύκαισι* für *τείχεσι*, hervor; aber diese Emendation erhält durch die nothwendige und sichere von Jacobs, *τυκισμάτων* für *τειχισμάτων*, wo Andromeda ein Bild, *ἐξ αὐτομόρφων λαΐνων τυκισμάτων σοφῆς ἄγαλμα χειρός*, genannt wird, und durch die im Vorigen entwickelten Sachgründe die höchste Wahrscheinlichkeit. Die Lesart der Handschriften *τείχεσι* giebt nicht nur einen flachen Ausdruck, da bei Tempelwänden der Stein sich von selbst versteht und in Bezug auf Bildwerke der Raum besser speciell als in solcher weiten Allgemeinheit angegeben wird; sondern sie widerstreitet dem Metrum. Musgraves Aenderung aber, *ἐν πτυχαῖσι λαΐναισι*, ist nicht bloss nach der Wortbedeutung, sondern auch andrer Gründe wegen schlechthin unzulässig. Denn *πτυχαὶ* sind nicht an und für sich *στοαί, περιβολαί*, wie Hesychius angiebt, sondern nur in Verbindung mit eigentlich bezeichnenden Worten (wie *τοίχων πτυχαί, πτυχαὶ παρθενῶνος, δόμων περιπτυχαί*), oder nur in Bezug auf ihre Tiefe und, da die Stoen oft in die Runde giengen, auf ihren Umfang; so dass die Glosse nur in Bezug auf gewisse Stellen, sicher aber nicht auf

die unsrige Sinn hat. Dann ist das Nächste nachdem nun die Giganten genannt sind, dass der Chor den Ion, *τὸν παρὰ ναόν*, fragt, ob es erlaubt sey in den Tempel hineinzugehn (225); und als Ion diess verneint, bevor sie Opfer gebracht hätten, beschliessen sie sich aussen, wie die Herrschaft ihnen erlaubt habe, in dem lorberreichen Grund des Tempels umzuschauen. [69]). Also von Anfang an der eine grosse Gegenstand, der Tempel, an dem zuerst die prachtvolle Façade auffällt, und sobald über das Aeussere die Blicke geschweift sind richtet sich die Neugierde auf das Innere: davon abgelenkt, auf das was umher ist. Nun erst könnten kleinere Heiligthümer, wie der grosse Altar vor dem Tempel, das Grab des Neoptolemos, die Lesche, untergeordnete Gegenstände gegen den grossen Tempelbau selbst, in Betracht kommen. Der Dichter folgt ganz der Natur und Erfahrung indem er dem Sinn der jüngen Athenerinnen diese Richtung giebt und stellt uns durch ihre naiven Aeusserungen, wenn wir sie zusammenfassen, und durch das Schweigen über die für sich nicht unbedeutenden, bei solcher Raschheit der Betrachtung aber verschwindenden Nebendinge das grosse Bild des Tempels meisterhaft unter Augen. Wie passt nun in diesen Zusammenhang irgend eine Halle in der Nähe des Tempels? Tyrwhitt, welchem Musgrave folgt, ist nur durch den metrischen Zwang der Emendation auf die von den Athenern von der Beute von Rhion geweihete Halle gedrängt worden [70]). Es ist daher zu verwundern, dass

---

69) 240, *ἃ δ' ἐκτὸς ὄμμα τέρψει*, worauf Ion: *πάντα θεᾶσθ' ὅ τι καὶ θέμις ὄμμασι*: und der Chor: *μεθεῖσαν δεσπόται με θεοῦ γύαλα τάδ' εἰσιδεῖν.* Und sie treten ab, sich umzuschauen; Ion fragt Kreusen, warum sie allein sorgenvoll erscheine (257), *οὐ πάντες ἄλλοι γύαλα λεύσσοντες θεοῦ χαίρουσιν.* V. 76 *ἀλλ' εἰς δαφνώδη γύαλα βήσομαι τάδε.*

70) Früher hatte Musgrave selbst an Sculpturen auf der Tempelwand gedacht. Was er sich nachher einwendet, die goldne *ἅρπη*, die brennende Fackel, der Feuerhauch der Chimära, dass diess alles Farben erfordere, ist dadurch beseitigt dass wir jetzt wissen, dass an den Sculpturen metallne und farbige Verzierungen vielfach ge-

Hermann, der die Halle aus den Worten wegschafft und das Richtige, Sculptur an die Stelle setzt, dennoch die Halle der Athener beschrieben glaubt und zwar so dass er nicht entscheiden will, ob von Gemälden oder von Sculpturen die Rede sey [71]. Die Halle der Athener war übrigens, durch eine Reihe von vier Thesauren von dem Tempel getrennt und von ihr und den Thesauren her kam man zu diesem hin. Zoega nennt die Hydra am Tempel Gemälde [72]; was ohne

braucht wurden. Unverständlich ist mir, was er hinzusetzt: eam igitur porticum quidni Euripides per prolepsin depinxerit?

71) Der sehr gelehrte Recensent von Hermanns Ausgabe des Ion in den Berliner Jahrbüchern 1828 II S. 297, dem die Halle auch nicht gefiel, setzt einen andern Raum fest: „Wir denken daher mit Sicherheit in diesen Ausdrücken den herrlichen und berühmten Temdel der Ἀθηνᾶ προναία (Lennep ad Phalar. p. 145) gepriesen zu finden, welcher geschmückt mit den ausgezeichnetsten Weihgeschenken und mit einem weitläufigen Tempelgebiet ausgestattet dem Beschauer des heiligen Vorderraums sich zuerst darbot; und natürlich bewundern die Athenerinnen nicht minder die Statue der vaterländischen Göttin als die dedicirten Wandgemälde, welche, wie gewöhnlich, die Heldenthat vom Gigantenkriege darstellten; ob jedoch in der obigen Stelle, um die Uebereinstimmung mit jenen ἀγυιάτιδες θεραπεῖαι schärfer zu erhalten, die Annahme einer Herme oder Hermathene im Innern zulässig sey, bleibt unentschieden.“ Eine Hermathene hat mit Agyieus nichts gemein, hat auch eben so wenig δίδυμα πρόσωπα als Athene für sich; und wenn auf Athene δίδυμα πρόσωπα nicht gehn kann, so ist die Hermathene, auch wenn für sie entschieden würde, ebenfalls ausgeschlossen. Lennep aber hat in jenem verdienstlichen Excurs über die Πρόνοια und Προναία den grossen Irrthum begangen, die Worte des Demosthenes παρὰ τῷ Ἀπόλλωνι von unmittelbarer Nähe und εἰσιόντι εἰς τὸ ἱερόν, statt vom Eingang in die Stadt, vom Tempel zu verstehn, und daher den „schönen und grossen Tempel" der Pronäa ad ingressum des Apollonischen zu setzen, da doch die ganze Stadt zwischen beiden lag, der Tempel der Pronäa nahe dem Eingang von Athen her. Der Grundriss in Ulrichs Reisen in Griechenland setzt jetzt Alles besser ins Licht. [Curtius setzt mit guten Gründen den Tempel anders, doch immer nur „näher der Kastalia," Hall. L. Z. 1843 Jan. S. 45 f.].

72) Bassiril. T. II p. 66.

Vorwurf ist da *τύκαισι* (von den Giganten) noch nicht gefunden war. Unbekannt war es auch Herrn Raoul Rochette als er die Erklärung aufstellte, Euripides spreche von Gemälden in dem Pronaos. Hierzu verleitete ihn die Nachricht des Plinius über Aristoklides: pinxit aedem Apollinis Delphici, indem er übersah dass etwaige Gemälde im Pronaos von denen nicht geschaut werden konnten, welchen der Eingang noch verwehrt war [73]). Tapetenstickerei vermutheten, statt unserer Metopen, vor nunmehr schon langer Zeit, Böttiger und Hirt [74]).

---

73) Peintures inédites p. 110 ss. 444. Dass die Worte des Ion V. 248 (283): *δίδωσι δ' ὥσπερ ἐν γραφῇ νομίζεται*, das Daseyn von Gemälden im Tempel bestätigen, ergiebt sich bei näherer Erwägung gewiss nicht, da auf Gemälde sehr oft hingewiesen wird und Ion von bekannten Vorstellungen Kenntniss haben konnte, auch ohne dass sie im Tempel selbst sich befanden, auch nach dem kleinsten Bildchen. In Bezug auf die Anm. S. 112 muss ich erinnern, dass es nicht die Meinung des Verfassers seyn kann, dass der Tempel des Albanischen Kitharödenreliefs bei Zoega tav. 99, welcher Tempel Korinthische Säulen, im Giebelfeld Medusa von zwei Tritonen gehalten und am Fries ein Wagenrennen hat, den wirklichen Delphischen Tempel darstelle.

74) Böttiger über die Furienmaske S. 14 (wo für Markland zu lesen ist Musgrave). Hirt über den Tempel zu Ephesus S. 47. Auch Visconti hat ein wunderliche Vorstellung von dem was Euripides in Delphi beschreibt, on the Elgin Marbles p. 41.

Die Giebelgruppen am Tempel des Zeus in Olympia.

Die Gruppen in den Giebelfeldern des Olympieion hat Quatremere de Quincy flüchtig gezeichnet in seinem Olympischen Jupiter pl. 11. 12 (p. 256. 262) und einen andern Versuch die Vorderseite wieder herzustellen von Abel Blouet enthält das Französische Werk über die wissenschaftliche Expedition in Morea pl. 66 (p. 67). Früher dachte man nur an Basreliefe [1]), und noch als im Jahr 1817 in meiner Zeitschrift für alte Kunst (S. 203 f.) darauf aufmerksam gemacht worden war, dass diese und andre Vorstellungen in Tempelgiebeln von runden Figuren zu verstehen seyen, wurde diess von Manchen als blosse Vermuthung angesehn.

Von den Werken in den Giebelfeldern vornen, die von Päonios aus Mende in Thrakien waren, sagt Pausanias (5, 10, 2): „das vordere Giebelfeld enthält den Wagen-Wettkampf gegen Oenomaos noch bevorstehend und

---

1) Winckelmann Kunstgesch. IX, 2, 15. Stieglitz Gesch. der Baukunst S. 335. Völkel über den Tempel und die Statue des Jup. zu Olympia S. 64 ff. Böttiger Andeutungen S. 110, auch Quatremere Jup. Olymp. p. 260. Nur Siebenkees über den Tempel und die Bilds. zu Olympia S. 27. 39 wollte lieber ein Werk von runder Bildnerei als Relief annehmen. Hirt Gesch. der Baukunst B. 3 1827 S. 58 erkennt Statuen an. Bei der von Herrn Dubois geleiteten Ausgrabung auf der Vorderseite ist von einem kolossalen Fuss ein Stück gefunden worden.

das Werk des Rennens in Vorbereitung von beiden Seiten. Und indem die Statue des Zeus gerade in der Mitte des Giebelfeldes gemacht ist, steht Oenomaos auf der Rechten, das Haupt mit einem Helm bedeckt; neben ihm aber seine Gattin Sterope, eine der Töchter des Atlas. Myrtilos, der dem Oenomaos den Wagen lenkte, sitzt vor den Pferden; diese sind vier an der Zahl: und nach ihm sind zwei Männer. Diese haben keine Namen (in der Sage) aber es ist auch ihnen von Oenomaos übertragen der Rosse zu warten. Ganz am Ende liegt nieder der Kladeos, der auch sonst von den Eleern am meisten nach dem Alpheios geehrt wird. Nach der Linken aber von Zeus sind Pelops und Hippodamia und der Wagenführer des Pelops, die Pferde und zwei Männer, für die Pferde des Pelops nemlich auch sie. Und wieder geht das Giebelfeld in das Enge und hier ist darin der Alpheios gebildet. Der Mann, welcher dem Pelops die Pferde lenkt, hat in der Sage der Trözenier den Namen Sphäros; der Exeget in Olympia nannte ihn Killas" [2]).

Der von der Figur des Zeus gebrauchte Ausdruck *ἄγαλμα*, und wohl mehr die Vergleichung mit einem Vasengemälde, das einen ganz verschiedenen Moment, die Opferscene darstellt, hat die sehr unpassende Meinung veranlasst, dass der Gott nicht selbst, sondern nur dessen Idol gebildet gewesen sey, eine auf einem Postamente stehende Bildsäule [3]). Gleich nachher folgt, dass Alkamenes *ἐς ποίησιν ἀγαλμάτων* die zweite Stelle behauptete, mit Bezug ohne Zweifel auf die *ἀγάλματα* des hinteren Giebels die er gemacht hatte [4]).

2) Killos auch bei Strabon XIII p. 613.

3) Rathgeber unter Olympieion in der Encyklop. von Ersch und Gruber III, 3 S. 213. Dass Völkel S. 73 diess eben so verstehe, indem er von „der Figur, dem Bilde Jupiters" spricht, ist sehr zu bezweifeln.

4) In dieser Stelle reicht die Bedeutung des Worts weiter als die gewöhnliche bei Pausanias ist, der es von Göttern und Heroen, von diesen aber nie *εἰκών* gebraucht. Schubart in der Zeitschr. f. Alterthumswiss. 1847 S. 289 f.

Das Opfer, welches Oenomaos dem Zeus Areios vor den Wettkämpfen brachte, bleibt von dem einen Gegenstand und Moment der Giebelgruppe ausgeschlossen. Sterope hat zwar an der Handlung nicht den geringsten Antheil, aber die natürliche Theilnahme der Gattin, auch der Umstand dass die Königin bei wichtigen Dingen öffentlich mit erscheint, berechtigten den Künstler sie der Hippodamia gegenüber zu stellen. Die Sage selbst nannte zur Zeit ohne Zweifel die Gattin Sterope, da sonst diese Atlantide auch für die Mutter des Oenomaos ausgegeben wurde: denn sonst läsen wir für die Gattin, deren Stelle hier unmöglich die Mutter einnehmen konnte, einen andern Namen. An einem Sarkophage stehn Hippodamia und Sterope neben einander indem der Wettkampf entscheidet [5]. Hippodamia ist hier ohne alle Beziehung auf den von ihr gestifteten Wettlauf der Jungfrauen an den Heräen, welche die Olympischen Spiele nicht angiengen, ihre Erscheinung geht auf in der einen gegenwärtigen Handlung; doppelte und Nebenbeziehungen sind kleinlich oder verwirrend. Myrtilos sitzt vor dem Gespann: so sehr war der Wettkampf noch in der Vorbereitung und die Ruhe in allen Figuren vorherrschend. Quatremere de Quincy hat in seiner Skitze diesen sitzenden Myrtilos, und eben so den Wagenführer des Pelops gegenüber, der ohne Zweifel gleichfalls in sitzender Stellung war, gewiss nicht aus irgend einem Grund, sondern bloss aus Eilfertigkeit weggelassen [6]. Mit

---

5) Millin Gal. mythol. pl. 130, aus Guattani Mon. ined. 1785 Genn. tav. 3.

6) Rathgeber sagt S. 215: „Entweder hatte nur der Wagenführer des Pelops den vierspännigen Wagen bestiegen oder auch er stand daneben, indem er die Zügel hielt. Pelops und Hippodamia, dem Oenomaos und der Asterope entsprechend, standen zur Abfahrt bereit, vor den Pferden des Wagens und sahen aufmerksam nach Oenomaos hin." Das Letzte konnte seyn oder auch nicht; das Erste ist sicher unrichtig; da der Wagenführer des Pelops dem sitzenden Myrtilos entsprechen musste, zum Stehn auf dem Wagen in dieser Gegend des Tympanon auch nicht einmal Raum war. Auch hielt Pe-

Recht aber stellt er die Pferde in der Richtung gegen die Mitte, während Völkel sie sich nach den Ecken des Giebels gewendet vorstellte (S. 83). Nothwendig musste Myrtilos und der andre Wagenführer, obgleich sie sassen, die Leitriemen halten, diess kam ihnen als den Wagenlenkern zu, drückte ihren Stand, ihre Kunst aus; es bezeichnete aber zugleich sehr bestimmt, wie schon bemerkt, den beabsichtigten Moment der Vorbereitung, dass sie einstweilen noch sassen und ruhten. Wenn diese Bemerkung richtig ist, so sind die beiden Pferdewärter (ἱπποκόμοι) in der Zeichnung von Quatremere auf die beiden Seiten der Pferde falsch gestellt, die sie an den Zügeln zurückhalten. Pausanias nennt Myrtilos, die Pferde und nach ihm (dem Myrtilos) die zwei Stallknechte. Hiernach könnten sie auch neben den Pferden gedacht werden: vermuthlich aber waren sie hinter ihnen, und zwar nicht stehend, sondern gebückt und auf irgend eine Weise mit den Pferden beschäftigt. Nur gewiss nicht so zurückgedrängt wie in der Zeichnung von Blouet, wo fast nur ihre Köpfe hinter dem Hintertheile der Pferde sichtbar sind. Schon für den Myrtilos war der abnehmende Raum des Giebelfelds zur aufrechten Stellung nicht mehr zureichend; er war es nicht für die Pferdeknechte neben den Thieren, noch weniger wenn sie hinter ihnen sich befanden. Diess aber ist auch darum vorzuziehen, weil wir so an der für die Grösse des Tempels angemessenen Ausdehnung der Gruppe gewinnen. Denn wie Cockerell sich hat vorstellen oder dabei beruhigen können, dass die Giebelfelder dieses dem Parthenon an Grösse ungefähr gleichkommenden Tempels nur von elf bis fünfzehn Figuren enthalten hätten [7], ist mir schwer erklärlich. Die Ausdehnung der Vorstellung ist so wichtig, dass man sich auch die beiden Viergespanne so

---

lops sicher nicht den Zügel, sondern sein ἡνίοχος, und nicht neben dem Wagen stand er, sondern jenseit des sitzenden ἡνίοχος und dann der Hippodamia neben dem Zeus.

7) Brit. Mus. T. VI p. 25.

viel als möglich auseinandergehend denken muss, ungefähr wie die in einem Vasengemälde des Museums zu Neapel mit den Opfern vor dem Wettkampf ziemlich lange Reihen der einander vortretenden Pferde bilden [8]. Die Pferde hielten noch, so passt diese Aufstellung des Gespanns. Auf der andern Seite waren jedenfalls der Sitzende, die vier Pferde und die zwei Knechte in vollständig übereinstimmender Gruppirung. Viergespanne sind gebraucht nicht bloss zur Ausfüllung des Raums oder der Schönheit wegen, wie sie dem Amphiaraos gegeben werden [9]; sondern hier waren sie nothwendig, da sie in den Olympischen Spielen seit Jahrhunderten (angeblich seit Olymp. 25) eingeführt waren und Oenomaos und Pelops selbst nicht hinter den Wettrennern der Wirklichkeit zurückbleiben konnten: und so werden sie ihnen denn auch in Vasengemälden, in den Philostratischen und in Reliefen, dem Oenomaos namentlich auch von Euripides gegeben. Die Pferde mitgezählt, sind es der Figuren ein und zwanzig.

Der Gedanke dieser Vorstellung und ihre Beziehung zu dem Tempel und zu dem Ort sind einfach und klar. Dem Zeus werden die Olympischen Spiele gefeiert, von denen die der Rennwagen die vornehmsten waren. Der Wagenwettkampf des Pelops kann als ein Vorspiel oder Vorbild, eine Einweihung der pentaeterischen Feier gelten, wie denn auch Pelops unter den ersten Stiftern der Spiele genannt wird [10]. Und Pelops und Hippodamia sind zugleich heilige Personen für den Ort, denen auf verschiedene Art Verehrung geweiht war: Pelops hatte sein eigenes Temenos in Olympia und stand dort so hoch über andern Herren wie Zeus über allen Göttern [11]. Statt aller andern Götter, unter deren Augen und Theilnahme Pelops den Sieg und die Herrschaft des

8) Bei Dubois Maisonneuve pl. 30, Inghirami Vasi I, 15.

9) Annali d. Inst. archeol. XVI p. 172.

10) Pausan. V, 8, 1. Phleg. Trall. Ὀλύμπια, Vit. Pind. p. 5 ed. Boeckh. Clem. Strom. I, 21, 137.

11) Paus. V, 26, 6. 13, 1.

Landes erringt, sind Zeus selbst ausgewählt und die beiden vornehmsten Flüsse der gesegneten Landschaft, an deren Altären auch im Altis geopfert wurde. Nach ihrem Laufe mass auch die Sage die von Oenomaos und Pelops durchfahrene Bahn aus [12]. Das vordere Giebelfeld seines eignen Tempels zu schmücken war vor allen Göttern Zeus selber geeignet, und da für das Land die Olympischen Spiele der grösste und glänzendste Gegenstand waren, so hätte Zeus auch nicht in schicklicherer Verbindung mit irgend einer Begebenheit vorgestellt werden können als mit dieser. Er ist nicht zu denken als Kampfrichter, der nach irgend einer Dichtung vom Olymp herniedergekommen um sich zwischen diese beiden Partheien zu stellen [13], sondern als vorzugsweise gegenwärtig hier, wo er ja auch als der Vorsteher der Olympischen Spiele erscheint. Die Götter und die handelnden Personen, weislich auf das Nothwendige beschränkt, Zeus, neben ihm auf beiden Seiten die Hauptpersonen, die zwei Kämpfer, neben diesen Hippodamia und Sterope, dann die Viergespanne, die heiligen Ströme, füllten den Raum nicht vollständig aus: lieber als gleichgültigere Götter oder Nebenpersonen hereinzuziehen, hat der Künstler vier ganz untergeordnete Figuren seiner eigenen Erfindung, von denen die Sage nichts wusste, hinzugefügt, das Paar der Pferdewärter auf beiden Seiten, die nur das Gepränge einer so stattlichen und so gern gesehenen Art des Wettkampfs vermehrten. Der Eindruck dieser Vorstellung wurde verstärkt durch die vergoldete Nike auf der Spitze des Giebelfeldes. Auf die vor fast anderthalb hundert Jahren über die Pisäer erfochtenen Siege, wodurch der Schatz zum Bau des Tempels gewonnen worden seyn soll, kann bei solcher Nähe einer andern vollgültigen Beziehung diese Nike nicht gedeutet werden; und auch die Vasen auf den Eckakroterien erinnern hier an die Gefässe mit für

12) Schol. Apollon, I, 752. Phavor. p. 1342: *προέκειτο δὲ αὐτοῖς Κλάδεος ποταμὸς ἀφετήρια.*

13) Siebenkees S. 34.

die Sieger bestimmten Palmzweigen darin. Schön schlossen sich am Fries unten den Giebelgruppen die Siege des Herakles, des ersten Stifters, in den zwölf auferlegten Kämpfen, sechs auf dieser, sechs auf der hinteren Seite an.

Ueber das hintere Giebelfeld von Alkamenes sagt Pausanias nur, es sey darin „die Schlacht der Lapithen bei der Hochzeit des Peirithoos gegen die Kentauren. In der Mitte sey Peirithoos, neben ihm auf der einen Seite Eurytion, der das Weib des Peirithoos geraubt habe, und Käneus dem Peirithoos beistehend, auf der andern aber Theseus der mit einem Beile die Kentauren abwehre: ein Kentaur habe eine Jungfrau, ein andrer einen schönen Knaben geraubt." Man hat angenommen, dass diese Beschreibung vollständig sey [14]), und K. O. Müller hat aus ihr sogar gefolgert, dass in der Zeit des Phidias die Symmetrie nicht mehr in der äusserlichen Strenge genommen worden sey wie in der, worin die Aeginetischen Sculpturen gearbeitet sind; denn nach diesen Angaben des Pausanias, denen man wohl nur noch einige verwundete Kentauren und Lapithen zur Ausfüllung der spitzen Winkel zufügen dürfe, sey es nicht möglich eine symmetrische Anordnung dieser Gruppen durchzuführen; immer werde ein Kentaur mit zwei anderen Figuren auf der einen Seite zwei Kentauren mit drei anderen Figuren, worunter aber zwei wenig Raum einnehmen, entsprechen müssen [15]). Allein es ist keineswegs glaublich, dass einer Gruppe auf der Vorderseite, worin die Figuren auf beiden Seiten der mittelsten so durchaus und auffallend gleich nach Bedeutung, Zahl und Stellung gegen einander abgewogen waren, die an Strenge der Symmetrie mit den

14) Völkel S. 88. Quatremere pl. 12, welcher elf Figuren zeichnet. Cockerell, der vermuthlich hiernach die Zahl der Figuren in beiden Giebeln von elf bis fünfzehn setzt. J. M. Wagner im Cottaischen Kunstblatt 1830 S. 229: „Auch diese Giebelgruppe, so weit Pausanias solche beschreibt, ist ganz symmetrisch und streng nach dieser Regel angeordnet."

15) Götting. Gel. Anz. 1837 S. 1219.

Gruppen von Aegina mehr als irgend eine andre uns bekannte Giebelgruppe übereinstimmt, eine hintere entgegengesetzt worden sey von geringerer Figurenzahl und nach einem verschiedenen Grundsatz der Composition. Es ist vielmehr nach der allgemeinsten Erfahrung in älteren Griechischen Kunstwerken mit Sicherheit anzunehmen, dass die Beschreibung des Pausanias nach der vorderen Gruppe ergänzt werden muss. Pausanias sucht nur die namhaften Personen auf; von den kämpfenden Lapithen und Kentauren aber hatten in der Sage nur einige wenige ihre Namen. Die Dichter, welche die wilde Scene beschreiben, wie Ovid nach Aeschylus, hatten es leicht eine ganze Reihe von Namen zu erfinden, was die Schilderung belebt; auch die Maler setzten auf ähnliche Art bei Schlachten, Jagden und andern figurenreichen Vorstellungen beliebig neue Namen wo ihnen die alten nicht zureichten. Für den Bildhauer fiel diess weg und Pausanias übergeht die Kentauren nebst den von ihnen mitgeführten Personen, die namenlos waren. Nach der Gruppe der einen Seite, wo Theseus gegen zwei Kentauren, den einen mit einer Jungfrau, den andern mit einem Jüngling in den Armen (gewiss nicht auf dem Pferderücken) focht: müssen wir uns gegenüber zu dem Käneus, der dem Eurytion die geraubte Hippodamia abzunehmen sucht, auch einen Kentauren mit seinem Raub im Arm denken. Den Theseus wird man sich schon nach den Worten des Pausanias neben dem Peirithoos denken, und auf diese Stelle beruft ihn zugleich die Höhe seiner Figur, welcher die aufrechte Stellung ziemte: auf ihn folgt ein Kentaur mit einer Jungfrau, hinter diesem der mit einem Knaben. Eben so aber stand auf der andern Seite ohne Zweifel Käneus neben dem Peirithoos und auf ihn folgte der Kentaur mit Hippodamien, was nach der Wortstellung des Pausanias anders genommen werden könnte, hinter diesem der andre Kentaur, entweder auch mit einem Knaben wie gegenüber oder statt dessen mit einem Weibe. Ein Beil (nicht eine Streitaxt) führt Theseus statt des Schwerds, wie Völkel bemerkt (S. 89), nicht ohne gute Absicht: es

war als Werkzeug zum Opfer und zur Mahlzeit zur Hand, und Theseus ergriff so bei einem Gastmahl ein Beil auch in einer Fabel bei Pausanias (1, 27, 8), wonach er damit als Kind auf die für den Löwen selbst angesehene Löwenhaut des Herakles angieng. Zu diesen zweimal fünf Figuren aber, mit dem Peirithoos in der Mitte, werden wir nun auf jeder Seite noch ein doppeltes Paar von Kentauren und Lapithen im Kampf, die Kentauren nun ohne eine Beute im Arm, was auch der abnehmende Raum nicht ertrug, und in den Ecken je einen Schwerverwundeten in ausgestreckter Lage uns vorstellen müssen. Dann ist nicht bloss die Zahl der Figuren dieselbe wie auf der vorderen Seite, ein und zwanzig, sondern auch ein gewisses Verhältniss zwischen den Viergespannen dort und den je vier Kentauren hier. In den Ecken ebenfalls wie auf der vorderen Seite andere Flüsse oder Quellen des Landes vorauszusetzen würde falsch seyn, da auch die Mitte des Giebelfeldes nicht von einem Gott eingenommen war. Wem es bedenklich scheint dem Pausanias zuzutrauen, dass er den nur in künstlerischer Hinsicht in Betracht kommenden, für ihn inhaltlosen Theil der Gruppe übergangen habe, der darf lieber als eine Mangelhaftigkeit in der Zahl und der Anordnung der Figuren im ursprünglichen Entwurf annehmen, dass dieser unvollständig in der Ausführung geblieben oder auch es im Laufe der Zeit geworden sey, und es würde alsdann das Erste, dass Alkamenes sein Werk nicht vollendete und dass nach ihm Hand daran zu legen nicht gewagt wurde, an sich wahrscheinlicher seyn als das Andre.

Der Erklärer in der Hallischen Encyklopädie hat zwar vermuthet, dass Pausanias nicht alle Figuren, sondern nur die Hauptpersonen namhaft gemacht habe (die andern hatten keine Namen); aber er irrt in seiner Voraussetzung, dass in der Mitte des Tympanon „irgend ein in die Höhe auslaufender Gegenstand vorhanden seyn musste, der den beträchtlich hohen Raum füllte und die pyramidalische Spitze bildete, und zwar das alterthümliche Idol der Thessalischen und Thraki-

schen Hekate“ (S. 219), eben so gewiss als er sich täuscht in der Ausfüllung des Raums wenn er sich denkt (S. 221): „flüchtende, um Hülfe schreiende oder schon ergriffene Jungfrauen und unterliegende Griechen konnten nicht fehlen. In den schmalen Enden lag wohl auf der einen Seite ein getödeter Grieche, auf der andern ein getödeter oder unterliegender Kentaur oder der Hintertheil eines auf den zusammengebogenen Hinterfüssen ruhenden Kentauren.“ Eine Gottheit hätte Pausanias sicher genannt, sie passt nicht in die ganze Vorstellung, noch weniger ein Idol: ein Vasengemälde und ein Relief, Darstellungen die unter ganz andern Bedingungen standen, durften doch nicht mehr gelten als die ausdrücklichen Worte: *κατὰ μὲν δὴ τοῦ ἀετοῦ τὸ μέσον Πειρίθοός ἐστι.* Das Andere, was dort behauptet ist, stimmt nicht mit der strengen Haltung dieser Gruppen überein. Auch das Letzte, dass die Ecken auf eine so ungleiche Weise ausgefüllt gewesen seyen, ist unwahrscheinlich, die Figur des Kentauren passte dahin nicht.

Der Grund, welchen Pausanias sich für die Wahl dieses Gegenstandes dachte, dass Peirithoos bei Homer Sohn des Zeus heisse und Theseus im vierten Grade von Pelops stamme, ist so als wenn man für das Wettrennen des Pelops im vorderen Giebelfelde keine nähere Ursache anzuführen hätte als dass Pelops durch Tantalos von Zeus abstamme. Alle Abkömmlinge des Zeus, deren sehr viele waren, eigneten sich zur Darstellung; aber nicht alle überallhin ohne Unterschied. Daher hat Völkel den Beweggrund des Künstlers in der künstlerisch vortheilhaften Natur eines Kampfes mit Kentauren gesucht (S. 87). Dieser Grund kann als mitwirkend gelten, für sich allein genommen jedoch nicht ausreichen. Es ist offenbar, dass der Athener, der mit Phidias und andern diesem gefolgten Künstlern in Olympia arbeitete, den Athenischen Stoff durch die Darstellung an diesem ganz Hellas mit angehörigen Tempel zu verherrlichen gewünscht und diesem patriotischen Beweggrund zu Gefallen die allgemeine Regel, wonach er einen den Zeus und Olympia unmittelbar

angehenden Gegenstand hätte wählen müssen, überschritten hat. Bei dieser Wahl, welche die Eleer seiner grossen Meisterschaft und dem Ansehn des Phidias und der mit ihm herangezogenen Künstler überhaupt nachgegeben oder freigestellt haben müssen, diente dann zur Entschuldigung, was Pausanias anführt, dass Theseus von Pelops abstammte und es kam ihr zu Statten, dass die Kentauren ein gutes Gegenstück der Viergespanne der Vorderseite abgaben, so wie auch die Vortheile der bildhauerischen Darstellung, die in dem Kentaurenkampf an sich liegen und wegen deren dieser Sieg, woran als eine Hauptperson Theseus Antheil hatte, unter denen, worauf Athen stolz war, um dieselbe Zeit so häufig ist abgebildet worden [16]). Auch an der Brustwehr des Throns des Zeus im Tempel hatte Panänos den Theseus und Peirithoos, Theseus und die Amazonen, auch Hellas und Salamis gemalt und Theseus war mit Herakles im Kampf gegen die Amazonen auf den Querleisten des Throns gebildet [17]).

Künstler, welche diese hintere Giebelgruppe aufzuzeichnen versuchen, dürfen nicht unterlassen in den Friesstücken von Phigalia, den Metopen des Parthenon u. s. w. die Kentauren mit geraubten Weibern oder mit einem Knaben, wie

---

16) Am hinteren Fries und in Mikons Malerei an der inneren Wand des Theseion, an einem Theil der Metopen des Parthenon, an den Sohlen der Pallas des Parthenon, an dem Fries über den Anten des Pronaos in Sunion (Ionian Antiqu. II pl. 9 — 14 p. 20), am Fries des Tempels in Phigalia, ebenfalls von Attischen Künstlern.

17) Rathgeber, der diesen Zusammenhang im Allgemeinen einsah (S. 258), begnügt sich dennoch (S. 217) hinsichtlich der Lapithen und Kentauren das Günstige des Gegenstandes in künstlerischer Hinsicht und dass die Attischen Künstler auf ihn eingeübt waren als Grund anzunehmen, wobei er noch an eine Beziehung, wie zwischen dem besiegten Oenomaos und den Eleern als Siegern in alter Zeit über die Pisäer, deren Stellvertreter Oenomaos wäre, so zwischen den siegenden Lapithen und den siegenden Eleern denkt, die äusserst versteckt und kraftlos seyn würde.

auf einer Platte aus Phigalia vorkommt, und die Kämpfe mit ihnen sorgfältig zu untersuchen und zu benutzen, da darin ohne Zweifel Manches enthalten ist, womit die Figuren des Alkamenes übereinkamen, soweit nicht die statuarische Darstellung, so wie auch das Räumliche eines Tympanon die Composition und Behandlung eigenthümlich bestimmten.

Die Composition beider Gruppen steht zu der höheren Freiheit der Compositionen des Phidias in den Giebelfeldern des Parthenon ungefähr in dem Verhältniss wie zu dessen idealischerem Styl der Formen der Geist, in welchem die Figuren der Metopen vom Olympieion aufgefasst sind. Diese Werke treten gewissermassen zwischen die von Aegina und vom Parthenon, näher denen des Parthenon.

Giebelgruppen am Heräon ohnweit Argos.

Pausanias, über dessen Vernachlässigung ähnlicher Werke der Delphische Tempel zu klagen Anlass bot, wirft über das Heräon nur diese Worte hin (2, 17, 3): „Baumeister des Tempels soll der Argeier Eupolemos gewesen seyn. So viel aber über den Säulen gearbeitet ist, diess geht zum Theil auf die Geburt des Zeus und die Schlacht der Götter und Giganten, zum Theil auf den Krieg gegen Troja und die Einnahme Ilions. Vor dem Eingang stehen Bildsäulen der gewesenen Priesterinnen“ u. s. w. Ueber den Säulen ist zunächst der Fries, und nur an den Fries oder Metopen hat man früher daher auch hier gedacht [1]). Aber einerseits ist es sehr wahrscheinlich, dass der Haupttempel der Argeier, der nachdem der alte Olymp. 89 abgebrannt war [2]) so bald nach dem des Zeus in Olympia erbaut wurde und, zu schliessen nach dem Koloss der Here von Polyklet und nach dem noch erhaltenen Unterbau (κρηπίδωμα), auf dessen weitem Raume der Tempel aufgeführt war, eben so sehr durch Pracht und Grösse sich auszeichnete wie die beiden genannten Tempel und der Delphische, auch gleich diesen mit dem grossen Schmuck der Giebelgruppen versehen gewesen ist. Sodann sind unter den von Pausanias an-

1) Winckelmann Baukunst Kap. 2 der Fernow-Meyerschen Ausg. I S. 417. Stieglitz Arhäol. der Bauk. 1801 I S. 88.

2) Thucyd. IV, 133. Pausan. II, 17, 7.

geführten drei Gegenständen, Geburt des Zeus, Gigantenschlacht und Ilions Einnahme, zwei die für die Giebelfelder des Heräon ganz vorzüglich, hingegen für Metopen, an die ausserdem allein gedacht werden kann, durchaus nicht geeignet und wahrscheinlich sind. Die Gigantenschlacht konnte, wie jede andre Schlacht eine Giebelgruppe abgeben, wir haben davon das Beispiel in Agrigent und im Thesauros der Megarer in Olympia war sie in demselben Raum in Relief angebracht [3]). Aber sie diente auch an Metopen, an welche man einzelne Kampfpaare vertheilte, wie uns zwei von einem der Tempel von Selinunt und die am Delphischen bekannt sind. Die Geburt des Zeus, dargestellt etwa durch zwei Kureten, die über dem Kinde die Schilde schlagen, würde immer nur für eine einzige Metope ein Gegenstand seyn, da zusammenhängende Vorstellungen anders als in Reihen von Kampfgruppen, deren jede auch für sich ein verständliches und selbständiges Bild abgiebt, über die gesonderten Metopen hin begreiflicherweise nicht ausgestreut wurden. An einem Heretempel aber konnte dieser Gegenstand nicht auf so untergeordnete Art, so unsinnig in Verbindung an Metopen mit Gigantenkämpfen freilich auch sonst nirgendwo vorgebracht werden: und wäre das Unschickliche geschehn, so hätte Pausanias doch gewiss nicht den Inhalt einer einzelnen Metope neben einem Gegenstand, der eine ganze Reihe von Metopen füllen musste, wie die Giganten oder wie die Einnahme Trojas thun würde, wenn sie überhaupt auf Metopen je vorgestellt worden wäre oder vorgestellt werden könnte, zusammen oder als ein Ganzes des Metopenschmuckes genannt. Die vordere Giebelgruppe des Parthenon bezeichnet Pausanias mit dem einen Wort die Geburt der Athene: die Geburt einer Gottheit ist eine Scene wie die Sonne im Aufgang. Am Heräon war statt der Geburt der Here selbst, die im Mythus sich nicht hervorthut, die des Zeus dargestellt, indem Here nicht mehr geehrt werden

3) Pausan. VI, 19, 9, ἐπείργασται τῷ ἀετῷ.

konnte als durch Zeus oder durch die Erinnerung daran, dass sie die Gemalin des Zeus sey. Nicht minder zutreffend ist für den hinteren Giebel die Einnahme Ilions: denn durch die Feindschaft der Götter von Argos, unter Anführung des Königs von Argos war dieser grösste und glänzendste Sieg der Hellenen errungen worden. Argos konnte auf nichts Andres so stolz seyn als auf diesen Sieg; und ihn verdankte es, das will die Giebelgruppe sagen, seiner Hera.

Pausanias ist, so muss ich nach der Natur der Gegenstände und nach den allgemeinen Verhältnissen der Tempelverzierung annehmen, ungefähr so wie Euripides wo er im Ion von der Vorderseite des Tempels, von dem Giebel, dann von den Giganten, auch dort am Friese, spricht, von der Gruppe der Geburt des Zeus zu den Metopen, da Giebel und Metopen an einandergränzen, übergesprungen: über den Säulen ist der Giebel wie die Metopen. Doch hat Pausanias als Reisebeschreiber, bei der für uns höchst bedauernswerthen Zusammenziehung und Uebergehung von Gegenständen, deren Vernachlässigung unsere Hochachtung gegen ihn nicht vermehrt, wenigstens den zweiten Hauptgegenstand, auf der Hinterseite, nicht verschwiegen, wovon zu reden für Kreusa bei Euripides lächerlich gewesen wäre. Waren die Metopen rings um den Tempel ausgeführt oder nur noch auch unter dem anderen Giebelfeld, so enthielten sie natürlich noch andre Gegenstände als niedergeworfne Giganten, die gerade zum Zeus im Giebelfelde sehr schön passen; Pausanias übergeht diess, wie die Namen der Bildhauer, wie die Darstellung der Scene der Geburt des Zeus und die der Iliupersis, von welcher letzteren bei dieser Gelegenheit eine Vorstellung durch ihn zu erhalten um so angenehmer wäre, als wir diese Gruppe mit der Composition des Polygnot zu vergleichen hätten. Er bedient sich sogar in seiner Gleichgültigkeit gegen die Kunst der verworrnen Ausdrücke Troischer Krieg und Einnahme Ilions, als wenn das Werk nicht bloss eine Handlung, ein einiges Ganzes enthalten hätte, derselbe Fehler, den er bei Bezeichnung des Polygnotischen Ge-

mäldes gleichen Inhalts begeht. Giebelgruppen sind auch von Andern angenommen, nur die Gegenstände zwischen ihnen und den Metopen nicht genau oder nicht richtig vertheilt worden [4]).

---

4) Hirt sagt Gesch. der Baukunst II S. 35: „Wahrscheinlich waren diese Bildwerke zum Theil in dem vorderen und hinteren Giebelfelde, zum Theil auf dem Friese angebracht." Visconti Mus. Pioclem. IV, 10 Not. 1 meint, es seyen hier wie am Heräon Gigantenschlacht und Trojas Einnahme in den Giebeln gewesen, eben so Rathgeber in der Hallischen Encyklop. unter Olympieion S. 187 (wonach er sogar den Baumeister in Akragas als den Erfinder betrachtet, der in Argos nachgeahmt worden sey, als ob es bekannt wäre, dass dort die Gruppen früher als in Argos gearbeitet worden seyen) und Serradifalco Antichità della Sicilia III p. 65. Dabei hat man nur die Geburt des Zeus ausser Acht gelassen, die gerade nur für ein Giebelfeld eine Aufgabe abgiebt, während die Giganten auch an Metopen passen. Sehr kühn ist A. Schölls Vermuthung in den Mittheilungen aus Griechenland nach K. O. Müllers Papieren S. 122, dass die bekannte Gruppe von „Ajas mit der Leiche des Patroklos" aus dem Giebelfelde des Tempels in Argos mit „einem Bild aus dem Kriege gegen Troja" herrühre. Auch Ajas mit der Leiche des Achilleus angenommen, würde die Gruppe nicht in die Einheit einer Iliupersis passen: und eine Reihe unzusammenhängender Gruppen, wie etwa die Athlen des Herakles am Herakleion in Theben, wird man nicht voraussetzen wollen.

Giebelgruppen des Zeustempels in Agrigent.

Bekannt genug ist es, dass dieser Tempel, einer der grössten des Alterthums, bei der Einnahme der Stadt durch Hamilkar Ol. 93, 3 noch nicht ganz vollendet war und in diesem Zustande nachmals verblieb: ob damals die Giebelgruppen noch neu oder schon längere Zeit vorher ausgeführt waren, ist nicht bekannt. Die Gegenstände dieser Gruppen, auf der östlichen Seite die **Gigantomachie**, auf der westlichen die **Einnahme Trojas**, erfahren wir nur aus Diodors Beschreibung des Tempels; er nennt nicht die Giebel, aber die Gegenstände und ihre Gegenüberstellung im Osten und im Westen, auch die Grösse der Figuren, die er hervorhebt, lassen keinen Zweifel, dass die Giebelfelder gemeint seyen [1]). Diese kolossalen Figuren aber waren „nicht frei-

---

1) Diod. XIII, 82. *Τῶν δὲ στοῶν τὸ μέγεθος καὶ τὸ ὕψος ἐξαίσιον ἐχουσῶν, ἐν μὲν τῷ πρὸς ἕω μέρει τὴν γιγαντομαχίαν ἐποιήσαντο, ταῖς τε γλυφαῖς καὶ τῷ μεγέθει καὶ τῷ κάλλει διαφέρουσαν. ἐν δὲ τῷ πρὸς δυσμὰς τὴν ἅλωσιν τῆς Τροίας, ἐν ᾗ τῶν ἡρώων ἕκαστον ἰδεῖν ἐστιν οἰκείως τῆς περιστάσεως δεδημιουργημένον.* Um die Höhe, in welcher die Bildwerke sich befanden, voraus zu bemerken, wäre es besser gewesen das Gebäude überhaupt oder die Säulen zu nennen, als mit nicht technischem oder unüblichem Ausdruck Stoen, der den Architekten viel zu schaffen gemacht hat. S. besonders Serradifalco III S. 63 f. Klenze über den Tempel des Jup. zu Agrigent 1821 S. 17 f. versteht mit Recht die offnen Gänge im Inneren des Tempels und trennt die Worte: „die Hallen sind von erstaunenswürdiger Grösse und Höhe," von dem Folgenden.

stehend, wie an den andern Tempeln, sondern mit der Construction verbunden und eben so wie die Giganten, nachdem sie bloss in rohen Massen im Steinbruche gehauen waren, erst an Ort und Stelle fertig gearbeitet" [2]). Wie die als Atlanten dienenden Giganten im Inneren des Tempels nicht Reliefe waren, sondern so gut wie runde Figuren, so hatten ohne Zweifel auch die Figuren in den Giebelfeldern ganz den Charakter von Statuen wie auch die zu verschiedenen Zeiten gefundnen Bruchstücke davon zeigen [3]). Der Ausdruck Hochrelief, welchen von ihnen Serradifalco, so wie Münter, Politi und Andre, gebraucht, ist daher dem Missverstand ausgesetzt: denn obgleich er im allgemeinsten Verstande des Wortes richtig ist, da im Relief mehr oder weniger Theile auch ganz hervorstehend und abgelöst vom Grunde (sotto squadro) gearbeitet seyn können, so würde man sich doch von jenen Werken und ihrer Wirkung eine falsche Vorstellung machen, wenn man sie andern Hochreliefen, selbst z. B. der Metopen, die zum Theil runden Werken sehr ähnlich sind, gleich stellte [4]). Die Bruchstücke, die nach

---

2) Worte von Hittorff im Tübinger Kunstblatt 1824 S. 112, vgl. Ciampi in der Mailänder Bibliot. Ital. 1817 VI p. 545 — 50.

3) Ein Blitz (des Zeus in der Gigantenschlacht), 1788 gefunden von Dufourny (Quatremere de Quincy in den Mém. de l'Inst. de France, Littér. 1815 II p. 292. 288), ein von Mehreren gerühmtes, auch abgebildetes Untergesicht, vermuthlich eine der Töchter des Priamos, mit offnem Munde, bei Serradifalco III tav. 25 n. 11, einige andre Bruchstücke das. N. 6. 7. 10, Politi Ant. Monum. per servire all' Opera intit. il viaggiatore in Girgenti 1842 tav. 16. 17, nach Hittorff ein Rumpf, einige Schenkelstücke, zwei Gewandfragmente von bedeutender Grösse. Ein Kopf eines jungen Menschen, 1783 von hier fortgeführt, nach Münter Neapel und Sicilien S. 290, gehört nicht hierher, da er von Marmor war. Haus sul tempio di Giove in Olimpia e sul tempio dello stesso dio in Agrigento p. 63 spricht von einem Kopf mit Phrygischer Mütze und einem Stück Adler, die im Tempel gefunden worden seyen.

4) Rathgeber in der Hallischen Encyklop. unter Olympieion S. 188 nennt sie Reliefe und trägt sogar durch Uebersetzung Reliefe in Dio-

und nach von dem Custode Rafael Politi aufgefunden wurden, sind gleich denen der Atlanten, von einem Muschelkalktuf, fein übertüncht, und werden mit den Werken des Parthenon hinsichtlich des meisterhaften und grossartigen Styls verglichen [5]. Ihr Preis im Munde Diodors ist vermuthlich der Wiederhall ihres allgemeinen grossen Rufes.

Der Bezug der beiden Vorstellungen auf die Gottheit des Tempels ist klar. Durch den Sieg des Zeus und der Götter unter ihm über die Giganten ist seine Herrschaft bewährt und befestigt, seine Macht verherrlicht worden und in dem Kampfe, der gegenüber mit dem Untergang Trojas ausgieng, worin die Hellenen den Sieg über Asien oder die Barbaren errangen, hatte Zeus der ganzen Nation, die ihm hier und da auch den Namen des panhellenischen gab, ihre höhere Stellung unter den Völkern angewiesen, über ihre ganze Zukunft entschieden. Der Götterschlacht war der berühmteste Krieg unter Menschen, dem Siege der Götter in der Urzeit der älteste und glänzendste, welchen nach Zeus Willen die Hellenen über das Ausland erfochten, gegenübergestellt. Eine Ausnahme der Bedeutsamkeit oder Gewähltheit der Gegenstände, die zum Schmucke der Tempel dienten, macht also auch hier die Einnahme Trojas nicht [6]. Ungewisser ist, ob der mit der Schlacht bei Salamis gleichzeitige Sieg des Theron von Agrigent und des Gelon bei Himera über die Karthager die Anregung zur Wahl dieser Kämpfe und Siege gegeben haben möge. Den Tempel selbst für eine Art von Tropäe anzusehn, sind wir durch nichts

dors Text über S. 187. In der Stelle Diodors wird γλυφαῖς falsch übersetzt caelatura, indem nur Bildhauerei verstanden ist; Phidias ist γλυφεὺς oder λιθουργός.

5) So von Hittorff a. a. O. Klenze sagt von ihnen im Kunstblatt 1824 S. 143, dass sie „in Styl und Arbeit bewundernswürdig seyen und in allen Theilen die Spuren hoher Kunstbildung und jenes zarten plastischen Gefühls für Schönheit und Schicklichkeit zeigen, welches den Werken des Griechischen Alterthums eigen ist."

6) Wie Siebenkees diess glaubte, Tempel des Olymp. Jup. S. 28.

berechtigt: und die flüchtigen Einfälle über mögliche Beziehungen der Kunstwerke auf Zeitverhältnisse verrücken oft eben so sehr den rechten Standpunkt ihrer Auffassung als die den Tragödien, dem Pindar bis zum Uebermass angedichteten Anspielungen auf besondre örtliche Zeitumstände. Da indessen in Athen der Perserkrieg gern mit dem Sieg der Griechen über Troja und seine Verbündeten, der Athener über die Amazonen in Athen verglichen wurde, die Karthager aber so gut wie die Phönizier als Hülfsmacht des Xerxes in dem feindlichen Gegensatz zwischen Barbaren und Hellenen einbegriffen werden konnten, so ist die Möglichkeit nicht zu bestreiten, dass jener auch von Aeschylus gefeierte Sieg bei Himera die Künstler der nächstfolgenden Generation für die Zerstörung Trojas als ein Sinnbild oder mythisches Vorbild der Hellenischen Ueberlegenheit zu stimmen beitragen mochte.

Sehr verfehlt war Viscontis Vermuthung, dass die vierzehn Giganten an einem ausgezeichneten Sarkophag des Pioclementinischen Museums (4, 10) nach denen des Olympieion in Agrigent oder denen des Heräon bei Argos gebildet seyen; da die Giganten dieser Giebelfelder gewiss, gleich denen der Vasengemälde, nicht Schlangenbeine, sondern die reine Menschengestalt hatten. Die Zahl der Figuren in beiden Kampfgruppen haben wir keinen Grund geringer als die der Giebelgruppen des Parthenon, des Delphischen und andrer Tempel vorauszusetzen; die von Architekten hier und da bei der Aufstellung der Vorder- und Hinterseite des Tempels obenhin entworfenen Skizzen machen in dieser Hinsicht keinen Anspruch auf Wahrscheinlichkeit 7).

7) Klenze in der angeführten Abhandl. Taf. 2 giebt der Einnahme Trojas 16, R. Politi a D. Gius. Lopresti 1827 tav. 1 oder in seinen Ant. monum. tav. 18 der Gigantenschlacht 13, Serradifalco tav. 22. 26 derselben 16 Figuren.

Giebelgruppen des Tempels der Athene Alea in Tegea von Skopas.

Der uralte, dem Aleos selbst zugeschriebene Tempel war nach Pausanias (8, 45, 3) den Tegeern Olymp. 97 abgebrannt; den neuen, der, wie er sagt, weit die Tempel, so viele die Peloponnesier hatten, so wohl in der Ausführung als in der Grösse übertraf, hatte *Skopas* der Parier gebaut, der auch Bildsäulen an vielen Orten des alten Hellas, so wie auch in Ionien und Karien gemacht hatte. Pausanias setzt nicht ausdrücklich hinzu, dass auch die in den Giebelfeldern des von ihm erbauten Tempels sein Werk waren: aber wäre es nicht der Fall gewesen, so durfte er in diesem Zusammenhang es nicht übergehn.

„In dem vorderen Giebel ist die Jagd *des Kalydonischen Ebers*, fügt Pausanias hinzu; und indem fast in der Mitte der Eber dargestellt ist, sind auf der einen Seite Atalante und Meleagros, Theseus, Telamon und Peleus, Polydeukes, Iolaos, der mit Herakles die meisten seiner Thaten bestand, und die Söhne des Thestios und Brüder der Althäa Prothoos und Kometes. Auf der andern Seite des Ebers aber stützt den Ankäos, welcher schon verwundet ist und das Beil weggeworfen hat, Epochos: neben diesem Kastor und Amphiaraos des Oïkles Sohn, des Sohns Agamedes, des Sohns Stymphelos, und zuletzt ist gebildet Peirithoos.“

Diese Beschreibung ist sehr ungenügend. Nicht die [illegible] Schwierigkeit macht die Ungleichheit der Helden auf

der einen und der andern Seite von der Mitte an. Denn so nothwendig nach der Natur der Sache und so allgemein beobachtet bis auf die Giebelverzierungen an kleinen Tempeln herab, die in Reliefen vorkommen, ist das Gleichgewicht und die Symmetrie in dieser Art von Compositionen, dass man die Ungleichheit der einen Seite nur als zufällige Unvollständigkeit betrachten kann: möge nun Pausanias einige Figuren, wie oben (S. 157) vermuthet ist, als mythisch unbedeutendere übergangen haben, mag das Werk unvollendet geblieben oder nach der Zeit unvollständig geworden, oder auch aus dem Text ein paar Namen ausgefallen seyn. Aber auch über das Princip der Anordnung bleiben wir im Unklaren. Der Eber, wie riesenhaft er auch gebildet seyn mochte, konnte nicht gerade unter der Spitze des Tympanon gerade die Mitte der ganzen Gruppe ausmachen. Atalante würde als die einzige weibliche Figur und als die Heldin des Strausses, die nach der vorher von Pausanias erwähnten Sage von Tegea den Eber zuerst traf und daher zum Preise dessen Haupt und Haut erhielt, füglich die beiden Reihen der männlichen scheiden; aber nach ihrer Grösse, welche nicht den Meleagros und Ankäos überragen konnte, eignete sie für sich allein sich doch zum Mittelpunkte des Ganzen nicht. Es scheint daher, dass dieser durch den Eber und Atalante zusammen gebildet wurde, so dass keine von beiden Figuren gerade in die Mitte des Giebelfeldes zu stehn kam, sondern beide zusammen ihr am nächsten kamen, ungefähr wie am hinteren Giebel des Parthenon Athene und Poseidon neben einander die Mitte einnahmen. Diess stimmt auch mit dem Ausdruck des Pausanias überein, dass der Eber ziemlich oder fast (μάλιστα) in der Mitte sey. Dann sind auf der einen Seite ausser der Mittelgruppe acht Figuren, und eben so viele waren ohne Zweifel auf der andern Seite von dieser, zusammen also mit dem Eber einundzwanzig. Auf dieser andern Seite stand zuerst der verwundete Ankäos, sein Beil fallen lassend: nach ihm also war der Eber vermuthlich gewandt, indem er ihn eben geschlagen

hatte, und Atalante war voran unter denen die ihn von hinten drängten und den Ankäos zu rächen im Begriff waren.

Das hintere Giebelfeld enthielt des Telephos Schlacht gegen Achilleus im Gefilde des Kaïkos. Mehr sagt Pausanias über diese Gruppe nicht und mehr dürfen wir über sie schwerlich viel vermuthen als dass sie übereinstimmend mit der vorderen aus ungefähr einundzwanzig Figuren bestanden habe. Denn dass darunter viele von denen gewesen seyen, die von den Schriftstellern als Theilnehmer des Kampfs genannt werden, lässt sich zwar kaum bezweifeln, aber im Einzelnen sich doch auch höchstens von einer kleineren Zahl bestimmen. Aus den Kyprien führt Proklus nur an, dass Telephos die Achäer, als sie Teuthranien für Ilion verwüsteten, überfiel, den Thersandros, Sohn des Polynikes, tödete und selbst von Achilleus verwundet wurde, den wegen dieser Verwundung auch Pindar zweimal preist, und Pausanias wiederholt bei Gelegenheit eines Grabmals des Thersandros, dass dieser vorzüglich tapfer in der Schlacht gewesen, die eine Niederlage der Achäer war und von ihm genannt wird (9, 5, 7). Gerhard vermuthete, dass von Skopas Thersandros als Gefallener in Mitten des Bildes gesetzt worden sey, wie im andern Giebel der Eber der (was mir nicht einleuchten will) mit dem Thersandros in einem Gegensatze stehe, wie er in der Eberjagd der alten Korinthischen Vase (die nicht einmal die Kalydonische ist) als siegreicher Eberjäger erscheine [1]. Aber ein Gefallener scheint für die Mitte durchaus nicht zu passen. An dem Tempel zu Aegina stand Athene in der Mitte, ein Todter und einer, der ihn aufnehmen möchte, nahmen die nächste Stelle neben der Mitte ein; und diess darum weil dieser Gesunkne, um welchen gekämpft wird, der Hauptheld war, was Thersandros hier nicht ist. O. Jahn versteht, was wenigstens in Gerhards Worten nicht liegt, den Kampf um die Leiche des Thersandros und so verstanden ist ihm die Annahme sicher

1) Die Heilung des Telephos. Berlin 1843 S. 11 Not. 57. Vgl. Wieseler Götting. Anz. 1844. S. 1075—79.

genug, um die Gruppe an der Ara Casali, welche Wieseler als Kampf zwischen Telephos und Achilleus neben der Leiche des Thersandros gedeutet hat, allerdings noch mit Benutzung eines sogleich zu bemerkenden Umstands, für eine Nachbildung der Statuen des Skopas zu nehmen [2]). In den Kyprien hieng augenscheinlich die Sache eigenthümlich zusammen und so dass sie nicht auf den Gemeinplatz des Kampfs um eine Leiche hinauslief. Telephos drang vor, hatte schon den gewaltigen Thersandros getödet, da setzte Achilleus ihm ein Ziel, indem er ihn verwundete und den Achäern einen ehrenvollen Rückzug sicherte. Hätte ein Kampf um die Leiche des Thersandros stattgefunden, so musste als Entscheidung folgen, dass entweder Telephos oder Achilleus die Leiche gewann; denn darin, nicht in eine Verwundung lösen diese Art von Kämpfen sich auf. Denkt man sich diesen Kampf getrennt von der Verwundung des Telephos, als eine frühere Scene der Schlacht, so wäre für Telephos der doppelte Sieg erst über einen der besten der Streiter und darauf im Kampf um dessen Leiche über den Achilleus selbst sehr ehrenvoll: aber in den Sagen findet diess weder bei diesen Personen noch überhaupt ein Vorbild. Die Unvereinbarkeit mit der Giebelform bleibt dieselbe wie nach Gerhards Annahme, wenn man nicht etwa behaupten will, dass Athene hier den Mittelpunkt eingenommen habe, obgleich in diesem auf der entgegengesetzten Seite nicht Artemis stand, die Pausanias sonst genannt hätte. Wahrscheinlich waren Telephos und Achilleus als die Hauptpersonen kämpfend in der Mitte des Giebelfeldes gegen einander über gestellt, und gleich hinter dem Achilleus Thersandros hinsinkend oder schon gesunken. Vielleicht sass auf der andern Seite Patroklos verwundet da, den in der Kylix des Sosias Achilleus verbindet. Telephos war verherrlicht wenn der Augenblick gewählt war, wo durch sein Wüthen aufgereizt, unmittelbar vor der Entscheidung oder dem Wendepunkt durch die

---

2) Archäol. Aufsätze S. 164 — 172.

Verwundung Achilleus sich ihm entgegenwarf. Nicht unwahrscheinlich ist O. Jahns Vermuthung, dass der mit Schild und Schwerd vorschreitende Held auf Münzen von Tegea den Telephos des Skopas vorstelle; und diese schöne Figur die auch auf Münzen der Opuntischen Lokrer und von Trikka wiederholt ist und auf den ersteren für den Lokrischen Ajas genommen wird, (auch schon in dem Telamon unter den Statuen von Aegina vorkommt), ist allerdings auch in dem erwähnten Relief, dessen Vorstellung auf Telephos bezogen an der späten Ara Casali zwar befremdet [3]), aber doch kaum besser zu erklären seyn möchte. Unter dieser Voraussetzung würde wohl einige Aehnlichkeit zwischen der Figur der Münzen und der Erfindung des Skopas, nur nicht eine eigentliche Nachbildung dieses Theils seiner Giebelgruppe anzunehmen seyn.

Telephos war der Sohn der Auge, Priesterin der Athene, der dem Vater ähnlichste Sohn des Herakles; seine in Homerischer Poesie leuchtende Waffenthat bot sich also zum Schmuck am Tempel dieser Göttin von selbst dar. Auch Atalante, die Hauptperson der Kalydonischen Jagd, gehörte Tegea an [4]), und eine Münze von Tegea, wie Jahn bemerkt, stellt sie dar den Eber verwundend, dessen Zähne man im Tempel der Alea zeigte, wie Pausanias angiebt. Dann war auch Ankäos nach demselben ein Tegeer, welcher auf der einen Seite der Atalante dem Meleagros auf der andern gegenüber stand. So erklärt sich die Wahl auch dieses Gegenstandes durch die Wichtigkeit von Tegeern in dieser Begebenheit schon mythisch zureichend, und auf einen symbolischen Bezug des Ebers und seiner Jagd zu der Göttin

3) Wie nicht weniger der darunter befindliche Kampf, der nichts Charakteristisches enthält und daher in seiner Unbestimmtheit und Unbedeutendheit, nebst dem für ein Römisches Denkmal doch auch weit hergeholten Telephos zwischen den zwei andern allbekannten Bildern, Urtheil des Paris und Schleifung des Hektor, seltsam erscheint.

4) Ovid Metam. VIII, 317. Aelian V. H. XIII, 1. Pausan. VIII, 45, 2.

Alea ist es daher hier nicht unerlässlich Rücksicht zu nehmen.

Nicht unwahrscheinlich ist es, dass auch der grosse von Plinius (36, 4, 7) erwähnte Statuenverein von Skopas in Rom im Tempel des Cn. Domitius im Circus Flaminius für ein Giebelfeld berechnet und ausgeführt gewesen ist, obgleich er in dem von Domitius erbauten Tempel des Neptun [5]) das Innere geschmückt zu haben scheint. Es waren „Neptun selbst und Thetis und Achilles, Nereiden auf Delphinen und Meerungeheurn (cete) und Hippokampen sitzend, ferner Tritonen und der Chor des Phorcus, Seethiere (pistrices ac multa alia marina), alles von derselben Hand, ein vortreffliches Werk auch wenn es das eines ganzen Lebens gewesen wäre." Dass dieser Zug dem Achilles die neuen Waffen aus der Grotte des Hephästos bringe, wie ich im Widerspruch mit einer andern Erklärung Böttigers behauptet habe [6]), leuchtet jetzt noch mehr ein, nachdem so viele Vasengemälde, die diese Ueberbringung der göttlichen Waffen, ihre Bestellung, Fertigung und Anlegung angehn, neu zum Vorschein gekommen sind. Was die Anordnung der Figuren betrifft, so kann ich mit einem sorgfältigen und feinen Erklärer nicht übereinstimmen, welcher sie so auffasst: „ein Zug von Neptun geführt, Nereiden auf Delphinen, Wallfischen und Hippokampen, Tritonen sammt dem Chore des Phorcus, und in der Mitte dieses phantastischen Gewimmels Thetis mit ihrem Heldensohn Achilles. — Die Nereiden erscheinen in der Gruppe des Skopas wie so oft als *προπομποί*, als geleitender Fest-

5) Tempel des Neptun, wie auch Hirt Gesch. der Baukunst II, 217, III, 52 aus der Gruppe des Skopas schliesst. Cn. Domitius Ahenobarbus führte die Flotte gegen die Triumvirn auf Seiten des Cassius und Brutus. In Müller's Archäol. 356, 2 ist aus Versehn das Werk nach Korinth gesetzt.

6) Aeschyl. Tril. S. 424. Bonner Mus. S. 34. (Böttiger Andeutungen S. 158).

zug. Es war ein θίασος." [7]). Nichts berechtigt uns Neptun, Thetis und Achilles, welche Plinius verbindet, so zu trennen dass Neptun an die Spitze eines langen Zugs trete und die beiden Andern dessen Mitte einnehmen. Und wie käme nach dieser Vorstellung Achilles in diese Gesellschaft? Doch auch nur auf der Reise nach Elysium. Dahin trägt ihn nach Pindar seine Mutter durch das Meer. Diess darzustellen hat die Kunst, so viel bekannt ist, weislich vermieden: und Plinius hätte die drei Personen sicher nicht einfach neben einander gestellt, wenn Achilles von der Thetis oder etwa von einem Triton getragen worden wäre. Sodann scheint mir Neptun unter das dämonische Meeresgewimmel gemischt weder dem religiösen Herkommen angemessen, noch der noch ernsteren Kunst eines Zeitalters, welches in der neuen Gestaltung und grossartigen Ausführung eines so phantastischen Zugs seine Kühnheit wohl erschöpfte. Dieser Neptun ist gerade der Grund für mich, an den Giebel eines Neptunstempels zu denken. Denn wenn der Meeresbeherrscher hier die Mitte einnahm und über Thetis und Achilles zu seinen Seiten hervorragend bis zur Spitze hinaufreichte, so konnte man ihn sich denken im Hintergrunde von der Scene vor ihm, ausschauend in sein Reich. Die reitenden Nereiden scheinen alsdann auf der einen Seite der Thetis, die schwimmenden Tritonen, hier ohne Nereiden auf ihrem Rücken zu tragen, auf der andern dem Achilles sich angeschlossen zu haben, und diese Figuren giengen sehr bequem in die abnehmenden Flügel des Tympanon ein. Unter den Denkmälern, die sich zur Vergleichung in Menge darbieten, nenne ich nur die schöne Marmorvase mit flachem Relief aus Rhodos in München, wo auf vier Delphinen und sieben Hippokampen reitend Thetis mit ihren Schwestern Schild, Beinschienen, Panzer, Helm, Schild und Schwerd bringen [8]); die schöne gemalte Vase von Ruvo mit Thetis auf einem Hippokampen,

7) A. Feuerbach der Vatic. Apollo S. 160 f.
8) Mon. d. Inst. archeol. III, 19. Annali XII p. 122.

den Schild, und sechs ihrer Schwestern auf Delphinen, Panzer, Lanze, Schwerd, Helm, Schienen und die Chlamys tragend [9]; eine Kylix von Canosa, an deren Deckel zu drei waffenbringenden Nereiden auf Delphinen auch Achilles selbst dargestellt ist, der trauernd dasitzt, die Hände um das Knie schlagend, und darum von dem Herausgeber benutzt wird dem Mars Ludovisi die Deutung als Achilles zu bestätigen [10]; endlich eine Kylix aus Vulci, an welcher Achilles zwischen vier ihm die Waffen bietenden Nereiden steht, gegenüber aber vier andre den Vater Nereus mit greisem Haupt- und Barthaar umstehn und auf dem Boden Thetis, halb verhüllt, dem Poseidon gegenüber gestellt ist [11]. Die späteren Sarkophage sind von der Schöpfung des Skopas in gewisser Weise, nachdem diese Jahrhunderte hindurch zahllose Nachahmer beschäftigt hatte, noch immer abhängig, ohne für eigentliche Nachbildung bestimmter Figuren gelten zu können. Aber hier sind die Nereiden welche Waffen bringen [12], zu unterscheiden von denen die nicht den Achilles angehn, sondern für sich frei und spielend in ihrem Element, zuweilen mit Lauten, mit Tritonen und Eroten vermischt, einen Chor des Phorcus abgeben [13]. Selbst in diesen phantastischen Darstellungen erscheint niemals der erhabene Meergott Poseidon als Führer dieses Chors.

---

9) Mon. d. I. III, 20, Annali XII p. 125. Minervini im Bull. Napol. IV p. 86. 113.

10) Bull. Napolet. IV tav. II, 1 p. 62. 75.

11) Bull. d. Inst. 1840 p. 53.

12) M. Piocl. V, 20. Ein Sarkophagdeckel Causei Mus. Rom. II p. 114 (Inghirami Gal. Omerica tv. 169). Auch an dem Fries eines Grabes R. Rochette Mon. ined. p. 43. 48.

13) M. Piocl. IV, 33. Foggini Mus. Capit. IV, 62. (M. des Ant. I, 78. Gal. Om. 131). So Pitt. d'Ercol. III, 17. 18. Vgl. auch Gal. Giustiniani II, 98. 102. 144. 146. 148.

Giebelgruppen des Heraklestempels in Theben von Praxiteles.

An dem Herakleion in Theben hatte nach Pausanias (9, 11, 4) Praxiteles im Giebelfelde gemacht „die meisten der zwölf Kämpfe: es fehlte der gegen die Vögel in Stymphalos und wie Herakles das Eleerland reinigte, und statt dieser war das Ringen gegen Antäos dargestellt." Elf Gruppen, eine unter der Spitze des Giebels und je fünf zu den Seiten, bildeten füglich eine Giebelcomposition, und man begreift warum der Bildhauer von den herkömmlichen zwölf Athlen, da er alle in diesem Raum nicht brauchen konnte, lieber zwei als eine ausschloss. Elf von den zwölfen hätte wie unvollständig ausgesehen, wie wir denn auch die elf Athlen an den Metopen des Olympieion bei Pausanias nur durch eine Auslassung des Schriftstellers oder einem Ausfall im Text erklären müssen: zehn Athlen verbunden mit einem Kampf, der ausserhalb der Zwölfzahl stand, bildeten eine neue und eigenthümliche Zusammensetzung, hinter welcher darum nicht eine besondre Absicht oder Bedeutung zu suchen ist. Ob der Tempel auf der hinteren Seite keine Vorhalle gehabt oder, wenn es war, in deren Giebelfeld keine Statuen gewesen sind oder Pausanias, wenn deren da waren, sie unerwähnt gelassen hat, lässt sich nicht bestimmen. Aber unrichtig scheint es zu seyn wenn man sich vorgestellt hat, dass die genannten elf Gruppen in die bei-

den Frontons vertheilt gewesen seyen [1]). Der Ausdruck ἐν τοῖς ἀετοῖς, der hierzu Anlass gegeben hat, kann von dem einen ἀετὸς verstanden werden [2]), und da diess ist, so lässt sich nicht annehmen, dass eine ungleiche Vertheilung, fünf und sechs, statt gefunden, dass Pausanias die Vertheilung nicht ausdrücklich angemerkt, oder auch etwaige andre Figuren, Athene, Iolaos, die zur Ausgleichung gedient haben könnten, übergangen haben sollte. Auch die Vermuthung dass wegen der nach beiden Seiten abnehmenden Höhe des Giebelraums, die Figur des Herakles selbst abgenommen habe, ist nicht annehmlich, da durch erfinderische Gruppirung, durch mehr oder weniger gebückte Stellungen des Helden der Künstler sich mit dem Raum abfinden konnte, wie denn der Kampf mit dem Löwen ähnlich wie in dem grossen Relief in S. Maria sopra Minerva in Rom [3]), das mit alten Vasenzeichnungen zusammentrifft, allerdings sogar in das Ende eines Tympanon auch ohne Verkleinerung des Herakles vollkommen gepasst haben würde. Die Reliefe überhaupt können lehren, wie leicht es einem Praxiteles fallen musste, diese seine Aufgabe dem Raum anzupassen.

1) Bröndsted II S. 160. Not. 6. Forchhammer im Bullett. 1832 p. 41.

2) S. oben die Einleitung Not. 2. Zu bemerken ist dagegen allerdings, dass die Grösse des Tempels für ein Herakleion ziemlich unerwartet erscheint, wenn elf Athlen auf einer Seite zusammenstanden. Im Giebel des Theseion in Athen standen nur sieben Figuren.

3) E. Braun Ant. Marmorwerke II, 7.

Ueber die Gruppirung der Niobe und ihrer Kinder *).

Taf. IV.

Die Niobe steht dem Herrlichsten, das aus dem Alterthum auf uns gekommen ist und dessen Geist und eigenthümlich edle Bildung am deutlichsten offenbart, zur Seite; unter den Denkmälern der bildenden Kunst ist keines, das für allgemein menschliche Wirkung so viele Vorzüge und Bedingungen glücklich vereinigte. Die in unsern Tagen der Betrachtung näher gerückten und eigentlich erst entdeckten Werke des Phidias haben allein der Niobe nicht geschadet **), welche auch ihre eigenthümlichen Staunenswürdigkeiten und zum Theil Bezauberungen seyn mögen. Vielmehr ist sie gerade seit dieser Zeit in ein helleres Licht getreten durch die Ahnung der richtigen Aufstellung in der Mitte eines mit der tiefsinnigsten Kunst zu lebendiger, durch und durch beziehungsreicher Einheit verbundenen Ganzen, eines Ganzen, welches in mehr als einem Haupttheile mit einem hohen Grade von Wahrscheinlichkeit sich noch erkennen lässt. Nur in sofern wird das Urtheil Winckelmanns, des grössten Lehrers der Kunst und mittelbar des Alterthums überhaupt,

*) Rhein. Mus. 1836 IV, 233—308.

**) So scheint mir auch jetzt noch. Gerhard drei Vorles. S. 67 äussert, dass durch die Parthenonsstatuen das Ansehn unsrer Niobestatue wesentlich geschwächt sey.

berichtigt oder vervollständigt. Eine Aeusserung desselben in den nachgelassenen Papieren betrifft gerade das Ganze. Ich kann sie nur in Französischer Uebersetzung, wie sie von dem verstorbenen Prof. Hartmann bekannt gemacht worden ist, mittheilen [1]). Le groupe de Niobé, sagt Winckelmann, pris dans son ensemble, ne pourroit meriter le premier rang; mais si l'on regarde la mère et la première des filles, je crois que ce sont les seuls morceaux sur lesquelles nous pouvons nous former une parfaite idée du goût pur et simple de la vraie école grecque. Nous y trouvons la parfaite symmetrie du visage, la convenance des parties, la pureté des contours, l'union des formes même poussées jusqu'à cette beauté qui reste presque sans caractère. La tête de la première fille est parfaite.

Auf ein Werk so erhabenen Ranges, das die Bewunderung niemals erschöpft, sondern ein erhebendes Wohlgefallen bei jeder wiederholten Betrachtung nur steigern kann, darf auch die Erklärung öfter zurückkommen. Von der Sicherheit und Klarheit derselben hängt mehr für das innerste Verständniss der höchsten Griechischen Kunst überhaupt ab

---

1) Fragment des remarques sur quelques monumens antiques, faites par Jean Winckelmann et extraites de ses manuscrits par M. Hartmann, in Millnis Magazin encyclop. 1810 T. 3 p. 70 — 81, über die Niobe p. 80. Von dem Kopfe der ältesten Tochter folgt noch diess: Les sourcils sont un peu durs, mais cela même peut s'excuser par les personnes de goût. Nous connoissons dans la nature la différence qu'un sourcil brun ou blond produit à nos yeux. Un sourcil brun peut exprimer également la sincérité, la beauté et la majesté; mais un visage sans sourcils paroîtra toujours fade; on ne peut rendre ces caractères que par ce petit angle qui prend la place de la couleur et sans lequel le visage devient fade. On peut aisément remarquer la vérité de ce que j'avance, en observant la différence qu'il y a entre un plâtre fraichement moulé et un plâtre usé qui a perdu la vivacité de ses arêtes. Der Auszug im Mag. encycl. aus den aus der Vaticana nach Paris versetzten Papieren in 21 Heften, ist verschieden von dem was Hartmann in den Studien von Daub und Creuzer Th 5 und 6 mitgetheilt hat.

als sich leicht überschauen oder in Kürze darstellen lässt. Diess mag mich entschuldigen wenn ich durch nachfolgenden Aufsatz zu einer bessern Würdigung verborgenerer oder zweifelhafterer Züge der Bedeutung und des Ausdrucks in mehreren Figuren und zur Berichtigung der Cockerellschen Aufstellung nur wenig, und dieses Wenige nicht ohne beträchtliche Zurüstung zu leisten im Stande seyn werde.

Der Entwurf des Englischen Architekten auf einem Bogen in grossem Format, welcher vor mir liegt, enthält mit der Gruppe im Giebelfeld und dem ganzen Tempel nach kleinerem Massstabe zugleich in drei Columnen unter den Bildern in gedrängter Darstellung die Gründe und Kunsturtheile, worauf er sich stützt. Er ist ohne Unterschrift, unterzeichnet C. R. Cockerell, Archit°. Inglese inventò e incise 1816, und zugeeignet: All' Amico il Cav. Bartholdy, che ha suggerito la prima idea di questo soggetto 2). Verbreitung erhielt er durch die Uebersetzung mit beigefügten Anmerkungen von A. W. von Schlegel in der Genfer Bibliothèque universelle 1816 Littérat. T. 3 p. 109, auch in dem Giornale Enciclop. di Napoli T. 2 1817 Aprile [Oeuvres T. 2], und in sehr schlechter Uebersetzung aus dem Französischen in der Isis von Oken 1817 N. 86—88. Die Zeichnung wurde ausserdem wiederholt im Cottaschen Kunstblatt 1817 St. 13 und in Millins Annales encycl. 1817 Vol. I p. 144, zugleich mit einem Auszuge der Bemerkungen und ich weiss nicht mit welchem Text in den Memorie sulle antich. e belle arti di Roma 1817 Apr. — Ott. p. 77 tav. 12. Auch nahm Zannoni, welcher in der Galeria di Firenze, Statue Vol. I 1817 auf den ersten 15 Platten die Statuen neu herausgegeben und beurtheilt hatte, im zweiten Bande den Cockerellschen Entwurf zustimmend auf, indem er Taf. 74. 75 die Gruppe mit der von Thorwaldsen als ein Niobide erkannten Statue, welche sonst Narciss hiess, zuerst bereicherte. Unter dem Titel: Le statue

2) Thiersch Epochen d. b. K. S. 368 kennt nur einen Abdruck, „eine kleine Schrift" die 1818 in Florenz erschien.

della favola di Niobe nella I. e R. Galeria di Firenze ist 1821 auch ein besondrer Abdruck veranstaltet worden. Aus Zannoni ist die Zeichnung endlich auch übergegangen in die Galeria Omerica von Inghirami Taf. 240.

In der Zeit als die Giebelgruppen von Aegina und vom Parthenon ein so grosses Aufsehen machten musste Jeder, der mit der alten Kunst vertraut war, fast nothwendig, so scheint mir noch jetzt, seine Gedanken auf den allbekannten Statuenverein zu Florenz richten: und so bin ich denn auch selbst auf die gleiche Vermuthung, die durch den Cockerellschen Versuch der Ausführung sich bald nachher so grossen Beifall erwarb, gefallen (Zeitschr. f. a. Kunst St. 2 1817 S. 205 f. St. 3 S. 589). Dieser Versuch erfuhr indessen einen entschiedenen Widerspruch in einer 1823 geschriebenen, aber erst im Kunstblatt für 1830 N. 51 — 63 gedruckten Abhandlung von J. M. Wagner, Generalsecretär der k. Bairischen Akademie d. b. K. „über die Gruppe der Niobe und ihre ursprüngliche Aufstellung." Der Verfasser erklärt die Cockerellsche Ansicht, obgleich sie eine verführerische Aussenseite habe, für unzulänglich, ja für völlig unstatthaft. Mit den von ihm auf 79 Seiten entwickelten Ansichten stimmt im Ganzen Thiersch überein in einer Note zur zweiten Ausgabe der Epochen 1829 S. 368 — 71 vgl. S. 273. Seitdem ist das Urtheil schwankend oder zurückhaltend geworden. Müller in den Denkm. der a. K. Taf. 33. 34 und in der Uebersicht der neuesten kunstgeschichtlichen Litteratur in der Hall. Litt. Zeit. 1835 N. 108 erklärt es für zweifelhaft bis jetzt, ob die Gruppe ursprünglich in einem Giebelfeld oder im Kreise aufgestellt gewesen sey, und dass noch eine grosse Dunkelheit über dem Ganzen derselben schwebe. Auch Anselm Feuerbach im Vatic. Apollo S. 261 — 263 wollte sich nicht entscheiden. obgleich er mehr zu der Pyramidalform und dem Giebelfelde hinneigt. Ich kann hinzufügen, dass nach einem Reisenden auch Thorwaldsen sich auf die Seite Wagners neigte und dessen Meinungen selbst im Einzelnen zum Theil ange-

nommen hatte [3]). Hingegen hatte Dannecker in Stuttgart die Florentinischen Statuen in Abgüssen nach der von Cockerell vorgezeichneten Form des Ganzen zusammengestellt; auch Hr. v. Rumohr darin Aufschluss gefunden [4]). Auch mehrere Französische Archäologen erklärten sich durch sie überzeugt [4*]); vom Italiänischen Nibby, der den Gedanken dieser Gruppirung auf den sterbenden Fechter anwandte, u. A.

Beachtungswerth bleibt bei dem Studium dieser Figuren, was Meyer in den Propyläen 1799 Th. 2 St. 1 S. 48—91 und St. 2 S. 123 — 140 über sie geschrieben hat, wovon er später nur einen gewissen Theil auf Anlass des Werkes von Zannoni in der Amalthea I, 272—79 wiederholte. Es hatte zwar zu jener Zeit der Sinn für die unendliche Schön-

---

3) In der Zeitung für die elegante Welt 1830 No. 47 schreibt v. Mizowski von Florenz, den 3ten Julius Folgendes: „Auf der Gallerie fand ich meinen Freund Kölle, Würtenbergischen Chargé d'Affaires in Rom. Dieser sagte mir, als wir über die Niobiden sprachen, dass Cockerells Idee und Anordnung derselben zu einem Fronton Thorwaldsens Beifall nicht finde: vielmehr glaube dieser, sie hätten im Inneren des Tempels im Kreise herumgestanden, und dass der Belvederische Apoll nebst der Diana von Versailles mit zum Ganzen gehört habe, ohne welche allerdings das sichtbare Motiv zur ganzen Trauerscene fehlt. Nach seiner Meinung gehört das Pferd im Vestibule der Gallerie ebenfalls dazu, so wie die beiden Ringer in der Tribune, wie schon Winckelmann behauptete. Er wird vielleicht die ganze Gruppe nach seiner Idee arrangiren und dabei die Basreliefe im Vaticane als Fingerzeige benutzen."

4) Italienische Forschungen Th. I 1827 S. 101: „Die Aegineten sind, ihrer ersten Bestimmung nach, in Bezug auf Styl aus dem Gesichtspunkte des Hochreliefs zu beurtheilen. Niobe und ihre Kinder, nach der geistvollen Hypothese Cockerells, nicht minder, und obwohl ich nicht glaube dass die Mediceischen Exemplare Originale und so alt sind als der Gebrauch altdorischer Tempelbaukunst, so bin ich doch erst, seitdem ich sie zum erstenmale als eingeordnet in einen gegebenen Raum gedacht, mit dem Zwange ihrer Stellungen versöhnt worden."

4*) Quatremere de Quincy Lettres à Mr. Canova, R. Rochette Mon. inéd. p. 427, Lenormant Bullettino 1832 p. 147.

heit und die höchst sinnreiche Erfindung, die in der Composition, auch der Sculptur der Griechen, selbst in dem engeren Kreise der runden Figuren sich darlegt, so wenig erschlossen dass Meyer am Schluss einer genauen, gefühlvollen und begeisterten, selbst in das Sentimentalische hier und da überspringenden Schilderung der einzelnen Figuren behaupten mochte, dass „wahrscheinlich diese Bilder niemals zusammen eine Gruppe, d. h. ein künstlich zusammenhängendes, auf einmal zu übersehendes Ganzes ausgemacht haben“ 5). Auch sind die Missverständnisse über Original und Nachahmung, über die Zeit des Skopas und der Ausführung der Niobe störend genug. Doch enthält die Abhandlung auch viele schöne, treffende und wohl zu beherzigende Bemerkungen über die Figuren und die Arbeit.

Aber selbst in unsern Tagen sind die eigentliche Handlung, die Gedanken des Künstlers bei der Einrichtung und Anordnung des Ganzen, der Augenblick oder der Ort, Fortschritt, Uebergänge und Contraste in der einen Erscheinung, das Zusammenwirken aller manigfaltigen Figuren in einem gewaltigen harmonischen Eindruck einer erschöpfenderen Betrachtung noch nicht unterworfen worden. Freilich ist jeder Versuch der Art schwierig, die Lücken und Ungewissheiten der verschiedensten Art schrecken ab. Es ist zu hoffen, dass noch mehr als ein Fund uns zu Aufschlüssen dienen wird, und es lässt sich nicht ermessen, nach wie vielen Seiten hin oft ein einzelnes Glied in einem nach den Eingebungen und dem Gebrauche der reinsten Kunst zusammengesetzten Ganzen Verbindung und in einandergrei-

---

5) Daher tadelt er zur Kunstgesch. Th. 6 Not. 315 den Winckelmann, dass er „dieses Gruppo“ von dem Statuenverein in Florenz sage, und will uns Note 297 S. 87 zumuthen zu glauben, der Seezug des Skopas habe aus einer Anzahl Statuen bestanden, die in einem Tempel „an der Wand umher aufgestellt waren, ohne ein malerisches Ganze zu bilden, wie ohngefähr auch die Familie der Niobe ihrer ersten Bestimmung nach mag gewesen seyn, und gegenwärtig zum Theil wirklich aufgestellt ist.“

fende Absichten verrathen kann. Unterdessen ist wenigstens nach einer grösseren und bestimmteren Verständigung über das Vorliegende zu streben. Indem ich von meinem Standpunkte der Beurtheilung über den Inhalt der verwickelten Streitfrage mich äussere, werde ich alle bemerkenswertheren Ansichten meiner nächsten Vorgänger in der Untersuchung berücksichtigen, häufig auch sie anführen. Die Sache steht so, dass die Abhandlung wohl die Gestalt des Gesprächs annehmen darf.

Cockerell gieng von der irrigen Voraussetzung aus, dass die ursprüngliche Gruppe aus den Statuen zu Florenz hergestellt werden könne, und gab dadurch vielfachem gegründetem Tadel freien Spielraum. Im Einzelnen hat daher gegen ihn Hr. Wagner meistentheils Recht und das Verdienst, manche grosse Unrichtigkeiten unwidersprechlich dargethan zu haben. Wenn aber die Hindernisse der versuchten Herstellung diesen darauf führten, auch die Möglichkeit zu bestreiten, dass die ursprüngliche Gruppe die vermuthete Art der Aufstellung überhaupt gehabt habe, wenn er daher eine andere selbst unternimmt, so fügt er unserer Ueberzeugung nach dem Werk einen weit grösseren Nachtheil zu und verwickelt sich selbst in Schwierigkeiten, die ungleich bedeutender seyn möchten als die welche er aufdeckte. Er spricht in einem ersten Abschnitt 1) von der Findung dieser Gruppe nach Fabroni, untersucht 2) welche von den in Florenz aufgestellten Bildsäulen für ächt und zu dieser Gruppe gehörig zu halten sind, 3) welche zwar mit dieser Gruppe zu Florenz vereinigt aufgestellt worden, aber nicht dazu gehören, 4) welche zwar nicht unter die Niobiden aufgenommen, dennoch aber zu denselben zu gehören scheinen, entwickelt dann im zweiten Abschnitte in sechs Paragraphen Gründe, warum die Gruppe der Niobe nicht wohl in einem Giebel konnte gestanden haben, und bestimmt im dritten in fünf andern Paragraphen, welches höchst wahrscheinlich die ursprüngliche Aufstellung dieser Gruppe gewesen. Obgleich nun in der Widerlegung dieser Abhandlung, die mit grosser Kunst-

gelehrsamkeit und mit all der Ausführlichkeit, womit wohlunterrichtete Künstler über wichtige Kunstgegenstände zu schreiben mit gutem Grunde sich erlauben, geschrieben ist, eine Hauptabsicht der gegenwärtigen besteht, so kann ich ihr doch hier, wo ich mir grössere Kürze vorschreiben muss, nicht Schritt vor Schritt nachgehen, werde vielmehr einen freieren Gang gradeaus nach meinem Ziele verfolgen.

I.

Die vorhandenen Epigramme auf das Schicksal der Niobe scheinen ohne Beziehung auf Kunstwerke geschrieben zu seyn. Theodoridas (7) richtet sich nach der Homerischen Erzählung 5*);

5*) Theodoridas spricht von dem uralten Bilde der Niobe, das am Sipylos ausgehauen war und noch sichtbar ist, s. zu K. O. Müllers Archäol. 3. Aufl. S. 43: eben so auch Leonidas der Alexandriner ep. 16 und dasselbe Bild scheint Paläphat c. 9 zu benutzen um die Versteinerung der Niobe als ein steinernes Bild, das sie sich über dem Grab ihrer Kinder machte, zu erklären, und er setzt hinzu wie Pausanias, nur ohne wie dieser den Ort zu nennen: *καὶ ἡμεῖς ἐθεασάμεθα αὐτὴν οἷα καὶ λέγεται.* Minervini hat neulich Vasi Jatta I p. 160 s. die Meinung wieder hervorgeholt, dass das Bild am Sipylos ohne Zuthun einer Künstlerhand im Felsen von Natur sey, weil man nach Pausanias — und Quintus Smyrn. I, 291 — 296 und Englische Reisende sagen dasselbe — in der Nähe nur Stein sah und nicht die Gestalt unterschied, die von unten aus einiger Entfernung einem trauernden Weibe glich, „was sich nicht mit einer Sculptur vertrage, die in der Entfernung die Umrisse verloren haben würde." In einer kleinen wohl, aber nicht in einer grossen, bei der hingegen verschwand was in der Nähe gesehn die Linien der Gestalt unterbrach und verwirrte. Man braucht nur die in neuerer Zeit berüchtigt gewordne, bei Nymphi auf dem Wege des Sesostris in Felsen gehauene viel kleinere Figur zu sehn um sich zu überzeugen, dass man weit zurücktreten muss um im verwitterten Felsen roh ausgehauene Umrisse im Zusammenhang zu unterscheiden, die man, heraufgestiegen in den Rahmen der Figur selbst, an vielen Stellen kaum noch erblickt. Die Zeichnungen von Mac Farlan und vorzüglich von Steuart und die gute Beobachtungsgabe des Letzteren, seine Treue und Genauigkeit in den Phrygischen und Persischen Monumenten, in Griechischen Inschriften u. s. w. lassen mich vor der Hand nicht zweifeln, dass die

Antipater Sidonius spricht in dem einen Epigramm (42), worin er von Homer nur durch sieben statt sechs Paare der Kinder abweicht, von einem Bilde der Niobe allein. In dem andern (43), womit das des Meleager (117), nach Jacobs eine Nachahmung des Antipater, zu vergleichen ist, liegt, wenn anders diese Nachahmung gegründet ist, die Fassung zu Grund, welche nur für die Poesie, nicht für die Kunst erfunden wurde, dass Apollon die Söhne getrennt, als sie auf dem Kithäron jagten, und Artemis daheim die Töchter tödete [6]). In dem Augenblick als der Bote von dort [7]) den Tod der Söhne meldet, sinken um die Mutter gedrängt die sieben Töchter; so bei Meleager; denn Antipater nennt nur drei. Nimmt man ein Bildwerk als Anlass an, so war diess wenigstens wohl nicht eine Gruppe von Statuen, wie Manche vermuthen [8]), sondern ein Gemälde, wofür es mehr geeignet

Niobe im Felsen künstlich sey, da sie so wie sie in der Zeichnung vorliegt, unmöglich bloss natürlich seyn kann.

6) Euphorion bei Schol. Il. XXIV, 602 (was in der Sammlung der Fragm. fehlt), Meleager ep. 117, Apollodor III, 5, 6, Hygin 9, wo durch Irrthum im Ausziehn der Erzählung, die in den Homerischen Scholien enthalten ist, in monte Sipylo steht, für Cithaerone, was Heyne berichtigt, Tzetzes Chil. IV, 428. Hierauf ist an dem Vaticanischen Sarkophage IV, 17 Rücksicht genommen indem zwei der Söhne Jagdspiesse haben, als ob sie zur Jagd zu gehn im Begriff gestanden hätten. Ovid versetzt die Söhne in den Hippodrom; so Lactantius VI, 3 und das Borghesische Basrelief, so wie eines in England. In dem Bruchstück Albani Taf. 104 erschiesst Artemis die Söhne. Bei dem Borghesischen an das Vorbild des Phidias zu denken, ist, abgesehn von dem Besondern der Niobefabel, nur dann möglich wenn man von dem Charakter und den Uebergängen der Perioden die unrichtigsten Vorstellungen hegt. Dass Apollon allein als der Vernichter genannt wird von Euripides im Kresphontes, ist zufällig, eine Abkürzung der Rede: ein unbekannter bei Ptolem. Heph. 1 hat es ernstlich genommen.

7) Jacobs Delectus Epigramm. Graec. p. 50. Dass in der Darstellung des Meleager kein Widerspruch liege, erinnert Zannoni p. 5 gegen Jacobs in den Animadv.

8) Tölken über das Basrelief S. 176. Feuerbach Vat. Apollo S. 252.

ist, dass drei, vier der sieben Töchter an der Mutter hängen, und auf ein anderes Gemälde würde dann Antipater zielen, indem er die Mutter und nur drei Töchter beschreibt, indess der Tod der Söhne auch hier nur nachrichtlich erwähnt wird.

[Ob die Niobe mit den sterbenden Kindern von Skopas oder von Praxiteles gewesen sey, wird kaum jemals sich entscheiden lassen nachdem es für Plinius zweifelhaft geblieben. Dass Praxiteles in einem Distichon der Planudeischen Anthologie (4, 129, Anthol. Palat. T. 2 p. 664) als Meister der im Stein lebendigen Niobe genannt wird, dankt er vielleicht nur dem längeren Namen, welchen der Pentameter erforderte, und es kann leicht seyn, dass die par haesitatio bei Plinius nicht bloss auf die Römer seiner Zeit sich beschränkte, sondern eine Mehrheit von Stimmen für den Einen und den Andern einschloss, so dass die eine eines Unbekannten nichts wöge, der überdem auch gar wohl die zwei Verse zur Unterschrift einer Copie der Niobe gemacht haben kann. Dass diess Epigramm die eine bekannte Niobe mit den Kindern und nicht eine einzelne dem Praxiteles mit Bestimmtheit angehörige Statue angehe, ist kein Grund zu zweifeln, wie es Zannoni und Feuerbach (Vatic. Apollo S. 252) thun: Heyne zweifelte nicht (Priskae artis op. ex epigr. ill. P. 2 p. 112.) Auch die inneren Gründe für oder gegen Praxiteles nach dem Styl, durch welche man die Frage zu entscheiden geglaubt hat, reichen dazu nicht aus. Mengs stimmte für ihn wegen der Aehnlichkeit des Kopfes der Niobe mit dem der Gnidischen Venus im Vatican und weit schöner in Madrid; es folgten ihm Lanzi (p. XXXIX), Fea zur Kunstgeschichte (2, 199 not. D) *), wo er den Winckelmann hinsichtlich der Zeit des Skopas und der Niobe berichtigt, wie schon Heyne gethan hatte (Antiqu. Aufs. 1, 235), indem sie nur unbestimmt liessen, ob die Niobe Original oder Copie nach Praxiteles sey. Feas Gründe und

*) Meyer Bd. 6 Not. 310 lässt diess aus.

Viscontis (M. Piocl. 1, 11 p. 18 und 4, 17 p. 33) für Praxiteles billigte auch Böttiger (Andeut. S. 174. 203). Wagner (S. 145 f.) widerspricht zwar Meyers sehr irrigen Meinungen hinsichtlich des Skopas, will aber dennoch diesem die Niobe sammt den Niobiden geben weil der Styl des berühmten Satyr von Praxiteles jenen zu ungleich und die Ausführung in ihnen weniger sorgfältig sey. „Die Formen sind nicht mit derselben Zartheit angegeben, sondern weit einfacher und anspruchloser. Ihre Stellungen erscheinen weniger zierlich, aber in gewissem Betracht naiver. Die Falten sind einfach und schlicht gewogen, eben so schlicht und unbefangen ausgeführt und ohne dass das Einzelne so sehr berücksichtigt wäre wie bei den Wiederholungen des περιβόητος". Doch unsre Kenntniss der grossen Zeiten der Kunst ist so lückenhaft, dass wir es kaum eine unwahrscheinliche Vermuthung nennen dürften wenn Jemand sich dächte, dass nach den Gegenständen, so wie nach dem Bestimmungsort dieselben Meister ihrem Styl und der Composition der Figuren einen verschiedenen Charakter eingehaucht haben möchten. In Giebelgruppen namentlich konnte die architektonische Bestimmung, es konnte die Heiligkeit des Gottes und des Gottesdienstes Anlass geben, mehr Hoheit, Einfalt, Strenge in der Darstellung walten zu lassen als zu derselben Zeit im Kreise der Aphrodite, in dem Dionysischen, in Figuren für Brunnen oder andre vom Lebensverkehr unmittelbarer berührte Orte anwendbar war. Ausserdem vergleichen wir nach Copieen und wenn es sich von Ausführung handelt, so ist diese schon an Werken des Phidias, besonders in den Gewändern fein genug. A. W. Schlegel glaubte, das Original der Niobe müsse eher von Skopas, weil dieser mehrere Werke von lebhaftem und leidenschaftlichem Ausdruck gemacht habe, herrühren, ohne darauf Rücksicht zu nehmen, wie viel vom Gegenstand abhängt, auf den der Künstler nicht immer durch unbedingt freie Wahl, sondern durch den Ort, den Tempel für den er berufen war, geleitet wurde. Wenn Winckelmann und Meyer keineswegs mit Sicherheit

oder Recht das Hohe und Gehaltene in der Composition der Niobe dem Zeitalter des Praxiteles absprachen, so sind wir gewiss eben so wenig befugt, den Sinn dafür und die Fähigkeit es auszudrücken dem Praxiteles vorzugsweise vor seinem Zeitgenossen Skopas beizulegen. Auch was Gerhard erwägt um dem Skopas die Niobe zuzuwenden (Drei Vorles. S. 65) ist nicht gerade entscheidend. C. Sosius hat die Niobe vermuthlich aus Asien nach Rom gebracht, wo er längere Zeit Proconsul gewesen war. Skopas hat in Ephesus und für das Mausoleum gearbeitet. Aber auch von Praxiteles waren in Ephesus viele Statuen, in Gnidus mehrere, und es scheint dass in diesen Zeiten die berühmtesten Künstler viele Reisen machten].

II.

Die lange gehegte Meinung, dass die von Plinius erwähnte Gruppe in der Florentinischen wiedergefunden sey, ist nunmehr völlig unsicher und sogar unwahrscheinlich geworden. Als diese im Jahr 1583 entdeckt wurde — dass diese Angabe die richtige, und die Zahl 1535 in einem Schreiben in der Mediceischen Kunstsammlung, das in den Propyläen beigebracht wird, irrig sei, erweist Hr. Wagner — und bis in neuere Zeiten herab war man gewohnt, fast alle neu aufgefundene Denkmäler auf die Stellen der Alten, die von etwas Aehnlichem oder Gleichem reden, unmittelbar zurückzuführen. Erweiterte Erfahrung hat von dieser angenehmen Täuschung überhaupt zurückgebracht und was die Niobe betrifft, so wird sie zerstört durch den Umstand dass nach und nach von vielen Statuen der Familie und von der Niobe selbst Wiederholungen, zum Theil Bruchstücke zum Vorscheine gekommen sind, darunter solche, die im Style nicht nachstehn, ehèr vorangehn. Von diesen erhaltenen darf man mit Sicherheit auf viel zahlreichere, die untergegangen sind, schliessen und es wäre also ein leeres Spiel der Gedanken wenn man nur vermuthen wollte, dass gerade die nahe vor dem Thore von St. Giovanni ausgegrabenen Statuen, die auf keinen Fall das vollständige Ganze (wenn

gleich es ziemlich vollständig ist) enthalten, dorthin von dem Tempel des Apollo Sosianus, dessen Stelle völlig unbekannt ist, gebracht worden seyen. Sieht man aber auf die Verschiedenheit des Marmors, des Styles und der Arbeit, die an den Florentinischen Statuen unverkennbar sind, da wir doch nach den Worten des Plinius eine vollständige Gruppe von Praxiteles oder Skopas, unstreitig gleichmässig behandelt und vollendet, vorauszusetzen haben, so leuchtet die Unmöglichkeit ein die alte Annahme beizubehalten. Sehr misslich erscheinen aus diesem einfachen Grunde alle vielfachen Bemühungen Meyers, Originale und Copieen zu unterscheiden, wobei die ältesten Copieen wieder von den jüngern und jüngsten gesondert werden, von denen z. B. die jüngste Tochter sonder allem Zweifel zu allerletzt und nicht vor der Antoninen Zeit gemacht sey [9]. Mit Rücksicht auf „andere Figuren (wohl nur Köpfe) der Niobe", die sich in Rom fanden, so wie auf die Verschiedenheit der Hand an ein paar der Figuren in der Gruppe, liess schon Winckelmann (9, 2, 26) zu, dass wir überhaupt nur Copieen hätten; auch erklärt er es für ungewiss, ob die Niobe, von der Plinius redet, dieselbe sey, die sich erhalten hat. Auch Visconti vermuthete, dass die Statuen in Florenz so gut als die entsprechenden, welche einzeln sich in verschiedenen Museen finden, nur Copieen der Gruppe bei Plinius seyen [10].

---

9) Propyl. II, 1 S. 83: „Man darf nicht zweifeln, dass die Figur der ältesten Tochter (eine Muse) ein wahres Original und mit der Mutter, dem jüngsten Bruder und den drei jüngeren Schwestern von Einer Hand gearbeitet sey." Auch der Pädagog Original. S. 74. Die andern Figuren Copieen oder Nachahmungen, zu verschiedener Zeit, an verschiedenen Orten entstanden, II, 2, 130. (Konnte man nicht zu derselben Gruppe Blöcke von verschiedenem Marmor nehmen?) Zu Winckelmann Th. 6 Not. 297. 313, in Böttigers Amalthea I, 274 — 276.

10) In einer Note zu Mus. Pioclem. IV, 17. So auch Zannoni I. p. 12 f. Zoega Bassir. tav. 104 not. 2. Dennoch glaubte Cockerell, wie der alte Fabroni, an Originale. Zannoni spricht wiederholt vom copista. Thiersch S. 371 glaubt noch, dass unter den auf

Eine der Töchter welche die gleiche Figur in Florenz weit übertrifft, ist in der Villa Hadrians gefunden worden; und müsste man nicht eher dort als in der eines Unbekannten die alten Originale vermuthen, wenn über deren Schicksal uns überhaupt eine Muthmassung zustände?

Von grösster Wichtigkeit aber ist es, dass alle bis jetzt bekannten Figuren der Familie nur auf die eine, durch einen der grössten Meister erfundne Gruppe zurückzugehen scheinen. Kein anderer scheint nach ihm ein ähnliches Werk versucht zu haben, und dass man auch die einzelnen Theile desselben in der Nachbildung im Wesentlichen unverändert ausdrückte — und dass gerade nur die ganze Gruppe immer copirt worden sey, ist nicht wahrscheinlich — diess verräth, dass in der Composition des Ganzen alle einzelnen Figuren so glücklich auf einander berechnet waren, dass man die meisterhaft erfundenen Bezüge durch Abänderungen zu zerreissen Scheu trug, indem man die Vollendung der einzelnen Figuren durch ihre Stellung in dem Ganzen bedingt glaubte. Schwerlich darf man sagen, dass wenigstens drei verschiedene Statuenvereine der Niobe oder drei Wiederholungen derselben grossen Gruppe im Alterthume gewesen seyen [11]), da die Statuen oder Gruppen, die wir vorfinden, allerdings auch einzeln copirt, aufgestellt, verbreitet gewesen seyn können [12]). Sollte in Soissons der ganze Verein sich befunden haben? Wie sehr das Alterthum daran gewöhnt war, Hauptfiguren aus grösseren Compositionen auszuheben und gesondert darzustellen, werden wir immer mehr aus Vasengemälden, Wandgemälden und geschnittenen

---

uns gekommnen Niobebildern Original und Copie zu unterscheiden sey, und Müller Archäol. §. 126 Anm. 4 nennt es nur „noch zweifelhaft, ob die Florentinischen Figuren die im Alterthum berühmten seyen."

11) Böttiger Andeutungen zu 24 Vorles. S. 175.

12) Feuerbach Vatic. Apollo S. 252: „Bei all diesen Werken muss man aber nicht übersehen, dass auch gewiss einzelne Statuen der Niobe oder ihrer Kinder bei den Alten häufig gebildet wurden, welche für einzelne Gruppen bestimmt waren." Wagner S. 233.

Steinen inne. Vor allem war die Sculptur dem Schicksal ausgesetzt, stückweise, gleich den Rhapsodieen eines Epos, zu dienen; und dieses Loos hatten und haben sehr oft die Figuren selbst der einfachsten Gruppen oder solche die paarweise oder auch sonst in Reihen oder Halbkreisen, wie z. B. die Musen, zu einander gehörten und in der Verbindung sich zu heben und allseitiger auszusprechen bestimmt gewesen waren. Ein wichtiger Beweggrund aber auf alle irgend vorkommenden Bruchstücke der Niobe und ihrer Kinder zu achten besteht darin, dass man untersuche und vergleiche, ob die eine classische Composition des Skopas oder Praxiteles wirklich durchgängig in Stellungen und Gesichtsbildungen beibehalten oder ob etwa Neuerungen versucht, einigermassen bedeutende Verschiedenheiten angebracht worden seyen. So viel jetzt bekannt ist, scheint diess nicht der Fall gewesen zu seyn. Ein grosses Museum, dem es weder an Mitteln noch an Verbindungen fehlte, würde der Kunstgeschichte einen grossen Dienst erweisen durch vollständige Sammlung dieser sehr wichtigen Ueberreste vermittelst des Gypsabgusses. Die mir bekannt gewordenen will ich hier zusammenstellen.

A. Kopf der Mutter.

1. Der des Lord Yarborough, aus Rom, in den Specimens of ancient sculpt. Vol. I pl. 35—37. Anecdotes of the arts in England by Dallaway 1800 T. II p. 138. 386. [Wegen der grossen Wichtigkeit, welche dieser Kopf für die Kunstgeschichte zu haben scheint, hatte ich mich bei einem kurzen Aufenthalt in England im Jahr 1844 mit Briefen wohl versehn, um ihn in Brocklesleyhouse in Lincolshire aufzusuchen und wurde leider verhindert den Plan auszuführen obwohl ich schon das Städtchen Lincoln erreicht hatte].

2. Der ehmals in Zarskoje Selo befindliche, dahin aus England gekommene, wovon ich in der Zeitschrift für a. K. St. 3 S. 597 Nachricht gegeben. Er ist, so auffallend diess auch scheinen mag, nach einer mündlichen Mittheilung des

Staatsraths von Köhler, indem nach dem Tode Katharinas unter Paul durch einen Herrn Berra die schönsten Antiken abhanden gekommen seyen, jetzt in Polen auf dem Gute des Fürsten von Radziwill in Nemeroff. [Dass er von Petersburg verschwunden sey, bemerkt auch Morgenstern über Köhler S. 4, indem er Köhlers Kunsturtheil herabsetzt und demnach die grosse Schönheit des Kopfs bezweifelt].

3. Ein dritter ist aus der Arundelschen Sammlung zu Oxford. Marm. Oxon. tab. 54, Dallaway, nach der Uebers. von Millin T. I p. 293. In Dallaways Statuary and sculpture among the ancients with some account of specimens preserved in England, Lond. 1816 p. 311, wo einige Stücke dieser Sammlung hervorgehoben werden, ist die Niobe nicht darunter. [Auch ist der Kopf wirklich nicht ausgezeichnet, in Zügen und Grösse übrigens ganz übereinstimmend mit dem Florentinischen].

4. „Ein trefflich gearbeiteter Kopf der Niobe selbst steht, fast ganz dem Auge entzogen, im Capitolinischen Museum, über dem Fronton der Thüre, welche von der Gallerie oder dem Corridor in den grossen Saal führt, und dürfte daher nur Wenigen bekannt seyn.“ Meyer in Göthes Propyl. II, 2, 132. Er ist kolossal. Beschreib. Roms III, 1 S. 168. Wenn Meyer vermuthet, dass diess derselbe Kopf sey welcher in Rom in alten Gypsabgüssen cursire und zuweilen schon zum Argumente habe dienen müssen, dass die Statue der Niobe zu Florenz kein ächtes Original sey, so war ihm unbekannt, dass der von Winckelmann mit der Niobe in Florenz verglichene Gypsabguss, wie wenigstens Fea meldet, nach einem Marmor genommen war, der nach England gegangen ist. Von dort ist er mit andern Marmorwerken unter Katharina II. 1784 nach Russland gekommen, und v. Köhler in einer Nachricht über das Museum zu Zarskoje Selo im Journal von Russland 1793 B. I S. 348 bestätigt, dass diess der von Winckelmann gerühmte sey und dass er den der bekannten Niobe wirklich um sehr Vieles übertreffe.

[5. „Kopf der Niobe“ im Capitolinischen Museum, auch

in der Gallerie. Platner in der Beschreibung Roms III, 1 S. 173].

6. „Kopf der Niobe,“ im Museum Chiaramonti, Gerhard in der Beschreibung Roms II, 2, 41.

7. „Kolossaler Kopf der Niobe. Alte Copie des berühmten Urbilds, doch überarbeitet. Abgebildet im Augusteum Taf. 31. Höhe 2 F. 3 Z. Ehemals in der Brandenburgischen Sammlung.“ Verzeichniss der Antikensammlung in Dresden 1829 S. 32 N. 125. Abgebildet schon in Begeri Thes. Brandenb. T. III p. 327 als Kleopatra und in den Marbres de Dresde 136.

8. Ein kolossaler Kopf, gefunden bei Aquileja. Millin Magazin encycl. 1809 T. II p. 131.

[9. Ein andrer von der Grösse der Niobe in Florenz im städtischen Museum zu Köln, angekauft von Wallraff, aus Rom nach Köln gebracht. Nase und Lippen sind ergänzt. Jahrb. des Rhein. Vereins von Alterthumsfreunden III, 196].

Dass in allen Köpfen der Niobe das als vollendet betrachtete Ideal wiederkehrt, dass sie nur so viele Wiederholungen desselben sind und nur in der Strenge oder Anmuth, der grösseren oder geringeren Ausführung und dem Styl überhaupt der Unterschied liegt, ist nicht zu verwundern. Ob aber auch unter den Niobiden Abweichungen von dem Urbild und Eigenthümlichkeiten in Stellung und Ausdruck, in dem angenommenen Momente gar nicht gefunden werden, bedarf noch einer genaueren Untersuchung als sie hier angestellt werden kann.

B. Die Söhne und der Pädagog.

1. 2. Der vierte und der fünfte Sohn (in der Reihe der Statuen zu Florenz) oder vom jüngsten an der dritte und der zweite, bei Zannoni Taf. IV und VI, sind in Florenz selbst doppelt vorhanden und über den Vorzug des einen Exemplars vor dem andern stimmen die Urtheile von Fabroni, Zannoni und Meyer (Propyl. II, 1, 79 f. 82, Amalthea I, 276) nicht überein. „Im Capitolinischen Museum

steht eine recht gute Copie dés vierten Sohnes und bei demselben die fünfte Tochter — ohne Flügel — welche in einem andern Zimmer zum zweitenmal als Psyche vorkommt.“ Meyer Propyl. II, 2, 132. Dasselbe zu II, 1, 83 und Winckelm. IX, 2, 26, Not. 310. Abbildung im Mus. Capit. III, 42. [Clarac pl. 588 n. 1273]. Auch der nicht unkundige Herausgeber der Sculture del pal. d. villa Borghese St.III, 4 erkennt Psyche aggruppata con un giovine genuflesso. Bottari nennt diess symplegma, obgleich beide Figuren so wenigstens gewiss nicht zusammengehörten, und sagt eben so sey ein symplegma im Mediceischen und andern Museen der Stadt. Da Meyer die mit der Psyche übereintreffende fünfte Niobide, die er annahm, nicht leicht verkennen konnte, so ist die Vermuthung in Müllers Archäol. §. 126 Anm. 5, dass diese Figur durch Restaurationen aus der aufrechten Stellung in diese zusammengebeugte gebracht und eigentlich die älteste Tochter gewesen sey, gewiss nicht für haltbar zu achten. [Im Museum selbst sind beide Statuen jetzt von einander getrennt. Beschreib. Roms III, 1 S. 169 N. 40. 41].

3. Der älteste Sohn, Zann. Taf. IX, mit einer sonst nicht vorkommenden Schwester gruppirt im Vatican.

4. Der dritte ausgestreckt liegende, Taf. II, kommt auch vor in Dresden und München, wohin er aus dem Hause Bevilacqua in Verona versetzt worden. Die Statue in Dresden, die wenigstens eben so gut als die in Florenz seyn soll, 6 F. 6 Z. lang, 1 F. 1 Z. hoch, angefügt nur die Füsse und Arme und zwar sehr schlecht, rührt aus der Albanischen Sammlung her und ist im Augusteum Taf. 32 abgebildet. Verzeichniss von Hase N. 318. Die andere, 5 F. 6 Z. lang, ist gleichfalls von ausgezeichnet schöner Arbeit und nur wenig ergänzt, der Kopf unversehrt, sprechend der Ausdruck des Sterbens im Gesichte: die Hand des zurückgebogenen Arms, die nach dem Kopf griff, ist sichtbar. Glyptothek von L. Schorn S. 110 N. 124. Thiersch Reisen in Italien I, 66.

5. Der jüngste Sohn, Taf. XI, ist nebst dem Pädagogen in der Gruppe von Soissons erhalten; die Köpfe sind an beiden nach den Statuen zu Florenz zugesetzt, und die Finger der rechten Hand des Pädagogen sind schlecht und ohne Verhältniss ergänzt. Dann „der jüngste Knabe, davon eilend, im Vatican wiederholt." Thiersch Epochen S. 370. Diess scheint übereinzutreffen mit dem, was Hr. Raoul Rochette Mon. inéd. p. 427 bei der Gruppe von Soissons bemerkt: Il existe à Rome, dans le musée Chiaramonti, une statue du *plus jeune des Niobides*, qui, d'après certaines ruptures qu'on y remarque, doit avoir fait partie d'un groupe d'une composition pareille à celui là, et d'un style égal à celui de Florence; et je puis citer encore, sur la foi de Mr. Ramey, une belle tête du *même Niobide*, qui se trouve aussi à Rome, dans les magasins du Vatican, et qui proviendrait d'une quatrième répétition de la même figure. Hr. Ramey, ist der Zeichner der Gruppe von Soissons.

[6. Im Wiener Museum angeblich ein Sohn der Niobe, „Statue, fragmentirt, 2 F. 10 Z. hoch," nach dem Verzeichniss von Arneth N. 138].

7. Unbestimmt. a) „Sohn der Niobe. Kopf aus Griechenland. Stand im Schlosse zu Berlin." F. Tieck und Gerhard in ihren Verzeichnissen N. 290. b) „Kopf von einem Sohne der Niobe." Gerhard Beschr. des Vatic. Mus. S. 111 N. 772. Vermuthlich der des jüngsten Sohnes, der oben erwähnte. [c) „Jugendlicher männlicher Kopf, vielleicht ein Sohn der Niobe." Das. S. 71 N. 508, Museum Chiaramonti. d. e) Zwei Köpfe in Zarskoje Selo. f) Marm. Oxon. tab. 55. Caput quod dicitur alicujus filiorum Niobes. Es ist, wie ich bezeugen kann, der Kopf des auf das Knie gefallenen Niobiden [13])].

---

13) Meyer sagt in den Propyläen II, 1 S. 86: „Ehemals wurde auch die berühmte Gruppe der Ringer für Söhne der Niobe gehalten und dieses möchte vielleicht um der Köpfe willen geschehen seyn, welche in der That dafür gelten können, wie ein andermal

C. Die Töchter.

1. „Zwei schöne Köpfe der zweiten Tochter befinden sich in Villa Borghese. Der eine ist dem Tronk einer Hekate oder Diana aufgesetzt, welche in einem kleinen runden Tempel im Garten steht; der andere, vorzüglichere einer Büste mit vielen gekräuselten Falten, im Saale der Venus, gleich an der Thüre welche auf die Treppe nach dem oberen Zimmer führt.“ Propyl. II, 2, 132. Der Kopf einer Tochter ist abgebildet in den Scult. della V. Pinciana St. V tav. 13.

2. Die Fliehende bei Zannoni Taf. XIII, auf unsrer Tafel N. 6, bei Meyer Propyl. II, 1, 67 die „vierte“ Tochter. Gerh. Beschr. Roms I, 288. „Doch wäre eine verstümmelte Tochter der Niobe im Museo Chiaramonti auch unter ihren Schwestern beachtenswerth“, und II, 2, 50: „Statue einer Tochter der Niobe über Lebensgrösse, fälschlich für Ariadne oder für eine vom Wagen herabeilende Diana gegeben; gefunden in der Villa Hadrians. Eine ganz ähnliche findet sich in der Florentinischen Niobidenreihe. Der Kopf, fast der ganze rechte Arm und die linke Hand fehlen. Das heftig vom Winde bewegte Gewand zeigt viel Leben und eine gute Ausführung.“ Wagner S. 207: „Eine antike Wiederholung von der dritten Tochter (dafür gilt ihm diese) befindet sich zu Rom im Museo Chiaramonti, welche jener von Florenz an Güte der Arbeit nichts nachgiebt“. [Abgebildet bei Clarac pl. 578 n. 1245 als Diana, obwohl gleich pl. 582 n. 1257 das Nachbild derselben Figur zu Florenz folgt, wogegen die schöne Statue der vom Wagen herabgeeilten und vor dem schlafenden Endymion stehenden Diana im Braccio

---

gezeigt werden soll; aber der Charakter der Arbeit an den Figuren selbst kann diese Vermuthung vollkommen widerlegen.“ Das Ausführlichere über die Köpfe enthält die Anm. 316 zum 6. Bande der Winckelmannschen Werke S. 96—98. Die Ringer wurden ohne die Köpfe gefunden (Not. 27), und gewiss hat nicht die vermeintliche Familienähnlichkeit, sondern der Umstand, dass sie mit den Niobiden ausgegraben waren, und die Vergleichung mit Ovids Niobiden zu dem grossen Irrthume der Aufstellung Anlass gegeben.

nuovo hier fehlt. Besser im Mus. Chiaram. II, 17 (1837) Sie kam in das Museum aus dem päpstlichen Garten des Quirinals (also nicht aus Palast Colonna, wo Fea in der gleich anzuführenden Stelle eine der schönsten Statuen zu dieser Gruppe kannte) und war früher unter den Schätzen des Cardinals Hippolyt von Este, welcher viel in Villa Adriana graben liess, woher diese Statue also seyn möchte. Kopf und Arm scheinen mit einer Keule abgeschlagen zu seyn, im Uebrigen lässt die Erhaltung nichts zu wünschen übrig. Der Herausgeber Nibby hat den unglücklichen Gedanken, dass Niobe vorgestellt sey welche ihren beiden jüngsten Kindern Amphion und Chloris nachlaufe um sie zu retten, obgleich er selbst angiebt, der Ansatz des Halses beweise dass sie im Fliehen hinter sich zurückschaute. Diess Umwenden des Kopfs, wenn es gegründet ist, so wie dass sie auf dem Rücken stark vom windgetriebenen Peplos, fast wie die Oreithyia am Parthenon, überbauscht ist und dass der Peplos auch seitwärts mit seinem Ende stärker herausfliegt, unterscheidet diese Figur von der Florentinischen. Zu bemerken ist als ein Hauptmotiv in beiden dass die Fliehende im Augenblick den Peplos mit dem linken Arm aufnimmt um besser laufen zu können. Hierdurch wird bewirkt dass die breiten vom Wind bei dem Herüberziehen auf den Arm ergriffenen Falten des Mantels nicht bloss für das Auge da sind, so wie die seitwärts und hinter den Schultern flatternden, sondern auch den Ausdruck der gewaltigen Flucht unter sausendem Sturmwind verstärken. Meisterhaft ist so die Eilfertigkeit und Angelegentlichkeit ausgedrückt, der Augenblick gezeichnet indem die Gestalt zugleich malerisch bereichert wird. Manche haben nicht bezweifelt dass hier ein Original von Skopas oder Praxiteles gefunden worden sey, Hirt (Gesch. der bild. K. S. 206) glaubte von allen Figuren der Gruppe nur in dieser Statue und dem sogenannten Niobiden in München, der zu ihr gewiss mit Unrecht gezählt wird. Dafür dass wir in Florenz nicht Originale vor uns haben, giebt sie einen auffallenden Beweis

mehr ab. Ein Gypsabguss von ihr befindet sich in der Akademie der Künste zu Berlin. Dass die Statue zu einer Gruppe gehörte, zeigte auch der Schnitt des Postaments. Viel Aehnlichkeit hat eine der sechs tragischen Heldinnen im Apartamento Borgia des Vatican, die überhaupt nach guten Compositionen gemalt sind, die MYRRA].

3. Siebenkees im Handb. der Archäol. II, 369 nennt unter den Wiederholungen von Statuen der Gruppe „eine Tochter, ehemals in Villa Medicis,“ ohne den damaligen Ort anzugeben.

4. „Tochter der Niobe, kleine antike Statue von roher Arbeit, grösseren Theils erhalten. Nirgends abgebildet. Höhe 3 F. 9 Z. Chigische Sammlung.“ Beschreibung der Antikensammlung in Dresden 1829. S. 33 N. 131.

5. Köpfe. *a*) Tochter der N. früher in Charlottenburg. Fr. Tieck und Gerhard N. 138. *b*) „Eine Tochter der N. Büste von sehr vollendeter Arbeit aus Griechischem Marmor. Trümmer einer Bildsäule. Stand im Schlosse zu Berlin.“ Fr. Tieck N. 405. Aehnlich Gerhard N. 405. *c. d*) Zwei der Töchter in Petersburg, der eine in Zarskoje Selo, der andere, der dort ehemals mit dem verschwundnen Kopf der Mutter verbunden war, jetzt in der kais. Bibliothek. *e*) „Kopf einer Tochter der Niobe,“ im Museo Chiaramonti. Gerhard S. 71 N. 502 *f*) In demselben. „Kopf einer Niobide.“ S. 82 N. 667. Zweifelhaft zwei andere S. 74 N. 555 und S. 112 N. 827, so wie fälschlich benannt einer der Niobe S. 63 N. 368.

Noch eine Statue, ungewiss ob männlich oder weiblich, kommt bei Fea zur Kunstgeschichte T. II p. 200 aus Lanzi vor. Io credo bensì che la favola di Niobe fosse replicata in più luoghi per mano di altri artisti, come ha già notato il Sig. Lanzi nella descrizione della Gall. di Fir. Art. I c. 5, nel Giornale de' Letterati T. 47 a. 1782 p. 76, arguendolo da due statue nel Museo Capitolino (III, 42), da *una di casa*

Colonna, forse la più di tutte (eine Astragalenspielerin s. Not. 30**), da un altra di proporzione minore *nella villa Albani*, e finalmente dalle due di Verona e d'Inghilterra (diess ohne Zweifel einer der beiden dorthin gegangenen Köpfe der Mutter, wovon in Rom der Abguss verblieben war). „In der Villa Albani ist eine weibliche Figur, ohngefähr halb Lebensgrösse, welche für eine Tochter der Niobe gilt; allein der Geist, in dem sie gedacht ist, lässt vermuthen dass sie zu einem ganz andern Werk aus späteren Zeiten gehörte.“ Propyl. II, 2, 133. Auch ist von dieser Niobide in der Notizia ant. per la Villa Albani 1803 nicht die Rede mehr.

III.

Die Gruppe des Skopas oder Praxiteles ist ursprünglich für einen Apollotempel bestimmt gewesen, von einem solchen zu gleicher Bestimmung nach Rom versetzt worden: diess wird kaum sich bezweifeln lassen. Plinius sagt (36, 4, 3): *Par haesitatio est in templo Apollinis Sosiani, Nioben cum liberis morientem Scopas an Praxiteles fecerit.* Den Sosianischen Apollo nennt derselbe an einer anderen Stelle (13, 5, 11) eine aus Seleucia nach Rom gebrachte Statue aus Cedernholz. *Cedrinus est Romae in delubro Apollo Sosianus, Seleucia advectus.* C. Sosius war unter Antonius Befehlshaber in Syrien und Kilikien, nachher Consul mit Cnejus Domitius [14]. Also ist es nicht zweifelhaft dass er den Apollo, den nach ihm benannten, aus Seleukia nach Rom geführt hatte: und vermuthen mag man dass er auch zugleich die Niobe geweiht habe, und zwar zum Schmucke desselben Tempels der die Statue aufnahm. Diess thut auch Hr. Wagner (S. 246). Den Apollo, aus Cedernholz, wie der des Kanachos in Theben war, kann Sosius nur seiner Heiligkeit und Alterthümlichkeit wegen nach Rom versetzt haben. Die Strafe der Niobe hat für einen Apollotempel die gleiche Bedeutung wie das Niederblitzen der Giganten für den des

14) Dio Cass. IL, 22. L, 2.

Zeus. Daher enthielten auch die Pforten des Palatinischen Apollotempels, die eine die Leichen der Niobe, die andre die vom Parnass zur Rache des Delphischen Heiligthums hinabgeworfenen Gallier [15]). Auch scheinen die Niobiden gern an Dreifüssen angebracht worden zu seyn, weil diese insbesondre den Apollon angiengen. In Pompeji wurden unlängst zwei gefunden, der eine mit den sieben Söhnen, der andere mit den Töchtern, Gemälde, vermuthlich nach geschätzten Arbeiten in Erz [16]). In Athen hatte der Anagyrasier Aeschräos einen Dreifuss über dem Theater über einer Höhle geweiht, daran Apollo und Artemis die Kinder der Niobe tödend [17]). Nun bemerkt Hr. Wagner (S. 235) sehr richtig, wie vor ihm A. W. v. Schlegel, dass die Gruppe der Niobe im Innern eines Tempels nicht gestanden haben könne, besonders nicht in einem Griechischen, da die innere Zelle immer sehr beschränkt war, da gerade diese vielen Bildsäulen nicht in einer Reihe an die Mauer hin aufgestellt werden konnten ohne dass die Einheit der Handlung oder die gegenseitige Verbindung der zusammengehörigen Bildsäulen völlig aufgelöst worden wäre. „Denn man wird zugeben, fährt er fort, dass diese Gruppe nicht als ein Werk architektonischer Verzierung zu betrachten sey, sondern ein

15) Propert. II, 31, 13. [Gerhard drei Vorles. S. 65 bemerkt dass auch der Apollotempel in seinem hinteren Giebelfeld die gestraften Gallier enthalten haben möge. Allein diese Sage ist später als Skopas und Praxiteles].

16) Museo Borbon. VI, 13. 14. Vgl. Vol. V Relazione degli scavi p. 20. Den von Feuerbach Vat. Ap. S. 253 in einem Gemälde der Bäder des Titus vermutheten Niobiden muss ich sehr bezweifeln. An einer Vase hat Apollon, neben Pallas und Ares, den Dreifuss zum Schildzeichen. Galer. Omer. tav. 79.

17) Philochoros b. Harpocr. v. *κατατομή*. Pausanias I, 21, 5. [Westermann in den Act. societatis Graecae Lips. I p. 183 will *ἐν αὐτῷ*, statt auf *τρίπους*, auf *σπήλαιον* beziehen. Aber dann hätte Pausanias Statuen, Relief oder Gemälde angegeben, und dass an einem Dreifuss so viele Figuren angebracht gewesen seyen, ist nicht unglaublich].

zusammenhängendes Ganzes bildet, deren Glieder oder Bildsäulen in mehr oder weniger grossen Entfernungen nach Erforderniss ihrer Bedeutung oder gegenseitigen Verbindung stehen müssen, wenn sie anders den Zweck erfüllen sollen wozu sie der Künstler geschaffen hat, nemlich in ihrer Gesammtheit eine dramatische Handlung, eine theatralische Darstellung zu bilden." Er bringt dabei auch den Abstand in Anschlag, in welchen der Beschauer dieses Kunstwerks sich zu stellen habe, wenn er dasselbe mit einem Blick überschauen wolle, und findet dazu die Zelle des allergrössten Griechischen Tempels nicht zureichend. Und wer vermöchte denn auch ähnliche Aufstellungen in der Mitte Griechischer Tempel, etwas das entfernt mit der Niobe zu vergleichen wäre in einem derselben anzuführen? Unter den Säulenhallen des Tempels, fährt Hr. Wagner fort, konnten die Figuren eben so wenig stehen, weil überhaupt nicht in grader Linie; in Nischen nicht, weil dem die Einheit der Handlung, die ungleiche Grösse und Form der Bildsäulen, die seitwärts ausgestreckten Arme und Beine an mehrern, die ausgestreckte Länge des einen liegenden Sohns entgegen sind. Daraus folgert derselbe denn dass sie in einem freien Raum ausserhalb des Tempels, in dem den Tempel umgebenden heiligen Bezirk ursprünglich aufgestellt gewesen seyen. Aber hier stossen wir auf einen Stein der mit keiner Gewalt noch Kunst aus dem Wege zu schaffen ist; denn ein entschiedener äusserer Grund gegen diese Annahme liegt in dem Zeugnisse des Plinius *in templo;* von den inneren Gegengründen wird später die Rede seyn. Wenn Plinius so schon kurz und unbestimmt genug sich ausdrückt für an dem Tempel, im Giebel, so ist diess nicht überraschend nach seiner oft künstlich gedrängten Ausdrucksart, und es ist wenigstens etwas Unwahres nicht ausgedrückt. Wer hingegen in der Umgebung des Tempels die Statuen kannte und bei Plinius *in templo* las, hätte ihn nothwendig einer Unrichtigkeit beschuldigen müssen. Um so unstatthafter ist die Auslegung als in Rom Tempel und Temenos nicht in demselben Ver-

hältnisse wie häufig bei den Griechen vorkommen. Die Aufstellung von Marmorgruppen in Giebeln, nach der ursprünglichen Bestimmung finden wir in Rom auch unter Augustus nach einer der äusserst wichtigen Angaben des Plinius über Bupalos und Athenis, aus altem Künstlergeschlecht in Chios (36, 4, 1): *Romae signa eorum sunt in Palatina aede Apollinis in fastigio, et in omnibus fere quae Divus Augustus fecit.* Auch hier ist von der Giebelgruppe gesagt *in aede,* zur näheren Bezeichnung aber hinzugefügt *in fastigio.* Hierdurch wird auch der Schein der Willkürlichkeit entfernt von unserer Auslegung an dem Tempel, im Giebel des Apollo Sosianus [18]). Bupalos, auch als Baumeister berühmt, hatte wahrscheinlich die von ihm erbauten Tempel mit Statuen im Giebelfelde verziert, und nach dem hohen Ruhme den die Söhne des Anthermos oder Archennus um die 60 Olympiade als Bildhauer erlangten, nach dem Ruf ihrer Werke und derer ihres Vaters in Delos, Lesbos, Chios noch in späteren Zeiten, müssen wir die Ionische Schule der Marmorbildnerei in Chios über die in Aegina und jede zu der Zeit bekannte, auch über die des Dipönos und Skyllis hinaussetzen. Es ist nicht deutlich, aber es scheint dass auch die Statuen von ihnen in den andern von Augustus errichteten Tempeln ebenfalls Giebelgruppen waren. Aber auch die eine des Palatinischen Apollotempels, vermuthlich von einer der Griechischen Inseln nach Rom versetzt, reicht hin die höhere Vorstellung von ihrer Kunst, welche die übrigen Angaben des Plinius erwecken, zu bestätigen. Von Chios selbst hatte nach Cicero Verres viele schöne Statuen weggenommen (in Verr. 6, 1). Nach den allgemeinen Verhältnissen der Kunst ist zu vermuthen dass gerade durch die Ausführung von Giebelgruppen, die wir dem Bupalos und Athenis zugeschrieben finden, die Marmorbildnerei den freien Aufschwung ge-

[18) Plin. XXXV, 4, 10 *in comitio*, „mit der für uns leidigen Unbestimmtheit der Lateinischen Sprache, für an, *παρὰ τῷ κομιτίῳ* bei Dio." Bunsen Beschreib. der Stadt Rom III, 2, 89].

nommen und die grössere Selbständigkeit gewonnen habe, die wir seit der Zeit gewahr werden.

Die Behauptung des Hr. Wagner (S. 234), dass die Aufstellung der Gruppe bei Plinius, welche sie auch immer in Rom gewesen sey, auf jeden Fall als willkürlich betrachtet werden müsse, können wir nicht zugeben. Hätte diese Gruppe wirklich auch nicht *in templo, in fastigio* dort gestanden, so folgt daraus nicht dass sie nicht für einen Giebel gemacht gewesen sey. Umgekehrt ist es wahrscheinlich dass man einer so ansehnlichen Gruppe denselben Raum, für welchen sie ursprünglich, wie aus der Composition selbst hervorgeht, bestimmt und eingerichtet gewesen zu seyn scheint, einen Tempelgiebel, auch bei ihrer Versetzung nach Rom angewiesen haben werde. Diese Vermuthung wird dadurch verstärkt dass die Gruppe an einem Tempel des Apollo sich befand, des Gottes gerade welchen die Vorstellung angeht. In dem Giebel eines Apollotempels giebt sie das schönste, befriedigendste Seitenstück ab zu dem Gigantensieg in dem Giebel des Zeustempels zu Agrigent und dem des Heräon zu Argos. Sie zeigt uns über dem Eingang in den Tempel des Apollo ihn selbst mit seiner Schwester in der Furcht und Ehrfurcht gebietenden wunderbarsten Ausübung ihrer Gewalt, als die göttlichen Rächer des Uebermuthes: und dieselbe Vorstellung war nach dem gleichen Gedanken an der Pforte eines andern Apollotempels in Rom. Zu bemerken ist auch dass für Giebelfelder sowohl Praxiteles als Skopas gearbeitet haben, jener in Theben, dieser in Tegea.

IV.

Die Zahl der Söhne und Töchter der Niobe, die man zu unmittelbar heiligem Gebrauche für Tempel des Apollon wählte, kann keine andre gewesen seyn als sieben. Wenn in der Ilias sechs Paare genannt sind, was nur Wenige der Späteren beibehalten [19]), so stimmt diess mit der Jahresein-

19) Pherekydes, Theodoridas ep. 7; Propertius II, 20, 7, Plu-

fen, wovon eine andere Zahl der Kinder angegeben würde; auch bei dem des Phidias am Throne des Zeus verschweigt dieselbe Pausanias (5, 11, 2). Es kann daher als ausgemacht gelten dass die Voraussetzung Cockerells unrichtig sey, wonach er die Gruppe aus sechs Paaren der Kinder, die er in der Florentinischen Sammlung gegeben glaubte, gebildet hat. Hierauf besteht auch Zannoni (II p. 93) darum weil es ungegründet sey dass gerade zwölf wohlerhaltene Kinder zusammen gefunden worden seyen; denn es fand sich auch noch ein Rumpf dabei: und weil mehr als eine Figur auch gefehlt haben könne. Hr. Wagner hält es (S. 226) für unmöglich mit Bestimmtheit anzugeben, aus wie viel Bildsäulen die Gruppe der Niobe ursprünglich bestanden habe, er lässt dahingestellt (S. 240), ob man eine gleiche Zahl der Töchter als der Söhne annehmen wolle. Mir scheint das Erste in Ansehung der Niobiden nicht dem geringsten Zweifel zu unterliegen und das Andere eine streng nothwendige Voraussetzung zu seyn. Hieratische Beziehungen sind in den Werken der vollendeten Kunst mit Vorsicht aufzusuchen: wo sie aber wirklich statt finden, gehören sie so wesentlich als irgend etwas aus der Natur oder dem Leben Geschöpftes zu dem vollen und reinen Begriff eines wohl erfundenen und geordneten Ganzen.

V.

Wenn gleich die Frage, ob die Niobe für einen Fronton bestimmt gewesen, von der, ob die Gruppe aus den vorhandenen Figuren im Wesentlichen wiederherzustellen sey, verschieden ist, so reizen doch einige vor uns stehende bedeutende Bestandtheile der Composition, die auf gewisse Verhältnisse derselben schliessen lassen, zum Nachsinnen auf. Vor allem Andern erfreulich ist es dass wir in einem Bruchstücke des Vaticanischen Museums, das sonst auf Kephalos und Prokris bezogen wurde, einen Bruder mit einer Schwester zusammengruppirt kennen lernten. Es ist diess eine Entdeckung Canovas, wie Zannoni (zu Taf. 9 und 76)

bemerkt; und durch die Abbildung desselben, der Tochter nemlich nebst dem nach der Florentinischen Statue dazu gehörigen zweiten Sohne 24), womit uns Thiersch beschenkt

24) Zannoni bemerkt: Un frammento di attacatura che vedesi sul panno della coscia sinistra è indizio che vi fù già unita altra figura; e rende ciò manifestissimo un gruppo frammentato esistente in Roma nel Museo. del Vaticano. Cockerell widersprach ihm mündlich und meinte, es sey nur avanzo di puntello, il quale dovette secondo lui sostenere il braccio manco, lo che talvolta han costumato i Greci: vermuthlich nur weil er das Vaticanische Bruchstück nicht gegenwärtig hatte. Von Gerhard ist diess beschrieben Beschr. Roms II, 2 S. 173, von Wagner S. 221: „Das Mädchen hat sich mit Ausnahme des Kopfs und des rechten Fusses vollständig erhalten. Ihr rechter Arm ist über den männlichen Schenkel geworfen; der linke hängt schlaff an dem Körper herab, dessen Obertheil vom Gewande entblösst ist. — Der Kopf neigte sich, so wie aus der Biegung des Halses zu schliessen ist, über die rechte Schulter. Der nun aufgesetzte Kopf, obschon antik, ist nicht der ihrige, und von ganz verschiedener Arbeit, so wie auch der Marmor von ganz anderer Gattung ist. — Der an diesem Bruchstück noch vorhandene Schenkel des Mannes, so wie das über dasselbe geworfene Gewand stimmt mit dem in Florenz befindlichen ältesten Sohne der Niobe bis auf alle Kleinigkeiten und jede einzelne Falte vollkommen überein. An der Bildsäule des Sohnes in Florenz ist der ganze linke Arm, womit derselbe seine Schwester umfasste, neu ergänzt." [Das Gesicht des fremden Kopfs ist von den Niobiden gänzlich verschieden, hat auch nicht entfernt den Ausdruck des Schreckens und Entsetzens. Die Züge sind strenger. Dem Alter nach steht die Figur zunächst über der jüngsten Tochter, zwischen ihr und den andern Niobetöchtern. Zwischen ihr und dem unläugbaren Niobiden, an welchem sie angelehnt ist, zeigt sich ein Unterschied des Styls. In jenem ist dieser grösser, das Gewand des Mädchens hat eine gewisse Trockenheit und ist, wie es viereckt auf das Gestell niederfällt, von Anmuth verlassen. Eigenthümlich sind dieser Figur auch die Armbänder über dem Handgelenk und ein kleines rundes Loch in der Brust, worin ein Pfeil gesteckt zu haben scheint. Der hohen und einfachen Darstellungsweise der Statuengruppe ist diess nicht gemäss. Einer der Söhne greift nach der Wunde auf dem Rücken, eine der Töchter nach dem Nacken; an dem todt ausgestreckten in Florenz ist die Wunde angedeutet, die der seitwärts in die Brust gedrungene Pfeil verursacht hat, an dem in München

hat, ist dieser Theil in das schönste Licht gesetzt. Visconti hatte das köstliche Bruchstück der Gruppe übersehen, woraus wir zuerst den wichtigen Umstand erfuhren, dass in der Composition, eben so wie an den Giebeln des Parthenon, kleinere Gruppen enthalten waren. Dass die eine Gruppe eines Geschwisterpaares eine andere Gruppe auf der andern Seite voraussetzen lasse, war von selbst klar 24*).

Eine zweite sichere Gruppe ist die zu Soissons entdeckte des Pädagogen mit dem an ihn geschmiegten jüngsten Sohn, indem beide Figuren mit den in Florenz befindlichen, deren Zusammengehörigkeit nicht bekannt war und deren falsche Ergänzung nun erwiesen ist, vollkommen übereinstimmen.

---

ist diess weggelassen. Dass im häufigen Copiren kleine Zusätze gemacht worden, wäre nicht zu verwundern. Aus den mehr fabrikmässigen Werkstätten lässt sich auch die Ungleichheit zusammengruppirter Figuren erklären. Ich würde diess lieber thun als mit Andern vermuthen dass ein Künstler mit dem Niobiden, den er copirte, nach einer andern Bedeutung eine auf diese bezügliche andre Figur zusammengesetzt hätte. Uebrigens ersehe ich jetzt aus dem Brief eines berühmten Archäologen aus früheren Jahren, dass von dieser Niobide im Vatican (einzeln) eine Wiederholung ohne die Armbänder sey, die er habe zeichnen lassen. Doch bin ich seitdem oft genug in diesem Museum gewesen ohne dass auf diese Wiederholung mein Blick gefallen wäre. Clarac giebt die Gruppe pl. 808 N. 2038 als héroine mourante. Visconti aber führt zu Mon. Scelti Borghes. II, 7 Not. 4 die Beziehung der damals kürzlich gefundnen Gruppe auf Niobiden mit Beifall an].

24*) Gerhard drei Vorles. S. 58 giebt diese Gruppe in so weit auf dass er annimmt, sie sey nicht ursprünglich für den Tempelgiebel, sondern erst nachahmungsweise gebildet worden. Dass man in gesonderten Statuen Einzelgruppen gemacht haben könne, die in das grosse Ganze nicht passen würden, hatte ich selbst vorausgesetzt in Bezug auf die von Müller nach einem geschnittnen Stein angenommene (s. unten X) und hierauf sind Gerhards Worte: „wie auch Welcker bezweifelt" zu beschränken. An der Vaticanischen Gruppe jedoch finde ich nichts auszusetzen, sie ist vollkommen alles Uebrigen würdig und ohne Zweifel hatte auch Gerhard keinen andern Grund sie zu beseitigen als dass sich ihm eine andre siebente Tochter darbot (S. 64), auf die ich unten zu reden komme.

Die Gruppe wurde am 18. Febr. 1831 innerhalb Römischer Mauern an einer Stelle gefunden, wohin die von allen Geschichtschreibern der Stadt erwähnte Volkssage ein Château d'albâtre setzt, vermuthlich das öffentliche für den Statthalter des Belgischen Galliens oder die Kaiser, wenn sie sich vorübergehend aufhalten wollten, in Augusta Suessionum wie in andern bedeutenden Städten bestimmte Gebäude, errichtet vielleicht schon von Drusus, da dort auch Augustus einen Tempel der Isis und des Serapis aufgeführt hatte [25]. Eine gute Zeichnung der Gruppe, nur in umgekehrter Richtung, giebt R. Rochette in den Mon. inéd. pl. 79. Er bemerkt (p. 427), man versichre, der Marmor sey Griechisch, die Ausführung schwerfällig und grob, wie man sie an gewissen Griechischen Arbeiten des sinkenden Reichs finde, und schliesst daraus dass das Werk zu denen der letzten Kunstperiode gehörte, die aus den Werkstätten Griechenlands auf allen Punkten des Reichs eingeführt wurden. Der linke Arm und der Kopf des Pädagogen (im Abguss ergänzt) fehlen wie an dem Florentinischen Exemplar: die Stellung und Bewegung aber von beiden Figuren klärt sich vollständig auf, indem der rechte Arm des Knaben in Florenz wie der linke des Pädagogen durch die Ergänzung verfälscht ist. Der letztere hat in der Gruppe den rechten Fuss auf einen hohen Stein aufgestellt.

---

25) Genaue Nachrichten gab ein Gelehrter zu Soissons im Bullettino dell' inst. archeol. 1833 p. 103—113, die ersten Lenormant in demselben 1832 p. 145—147. Aus der kurzen Beschreibung des Letzteren geht hervor, dass in der Abbildung die rechte Seite zur linken geworden ist; wovon ich mich auch durch den Gypsabguss überzeuge. Sollte die Französische Regierung die dort (p. 112) wohl begründete Aufforderung die Nachgrabungen fortsetzen zu lassen, ehe sie durch die begonnenen Befestigungsarbeiten für immer unthunlich gemacht werden, überhört haben, so wird man immer im Zweifel bleiben, ob an der Stelle nicht noch andere eben so wichtige Theile der Niobegruppe begraben liegen. Ein Arm und ein Bein von weissem Marmor, die zugleich gefunden wurden, sind abhanden gekommen (p. 105).

Der Pädagog der Florentinischen Sammlung ist höher als die Gruppe des Sohnes mit der hinsinkenden Schwester; daher glaubte R. Rochette mit dem Bildhauer Ramey, dass er einer richtigern Aufstellung im Fronton als Basis dienen könne, indem er der Niobe mit dem Kind ein unmittelbares Seitenstück abzugeben und mit ihr zusammen den Mittelpunkt des Ganzen auszumachen scheine: nur so, glaubt er, lasse sich eine befriedigende Aufstellung dieser beiden Hauptgruppen denken, welche die zwei jüngsten Kinder vereinigen. Dieser Meinung werden sicher nicht Viele zustimmen. Die Mutter kann in dieser Fabel ihren Platz mit Niemanden theilen und die meisten Darstellungen schliessen sogar den Amphion gänzlich aus. Diess wird noch deutlicher durch ihre Erscheinung, die mit keiner andern denkbaren Gruppe zur Einheit andern Massen gegenüber verschmelzen könnte. Auch erreicht die Grösse des Pädagogen, die durch die Aufstellung des rechten Fusses auf einen hohen Stein nicht vermehrt wird, bei Weitem nicht die der Niobe, die durch diese überragende Grösse auch äusserlich als die eine Hauptperson herausgestellt ist.

VI.

Ehe wir fernere Versuche anstellen, müssen auch wir den ganzen Vorrath der zu der Gruppe entschieden oder muthmasslich gehörigen Figuren von neuem mustern. Unter den gemeinschaftlich gefundenen Figuren sind sechs Söhne, von denen keiner hinsichtlich seiner Zugehörigkeit jemals bezweifelt worden ist. Wie aber das Museum zu Florenz von zweien dieser Söhne eine Wiederholung besitzt, so enthält es auch noch einen Niobiden, der sonst für Narciss gehalten, von Thorwaldsen aber erkannt und als solcher von Zannoni (Taf. 74. 75) von zwei Seiten abgebildet herausgegeben wurde. Nach dieser Erklärung ist derselbe jetzt auch unter seinen Geschwistern aufgestellt. Hr. Wagner machte (S. 221) dieselbe Bemerkung und gedenkt dabei auch der Aehnlichkeit der Arbeit. Der Jüngling ist vom Pfeil erreicht, auf die Kniee niedergestürzt und greift mit der linken Hand

auf den Rücken nach der Wunde indem er die rechte emporstreckt. [Eine Wiederholung erkennt Cavedoni in einem Torso seines Museo Estense del Catajo N. 1558]. Dieselbe Bewegung macht ein verwundeter Kentaur in dem Fries von Phigalia und in dem Kreis unsrer Vorstellung selbst finden wir von demselben natürlichen und ausdrucksvollen Motiv mehrfachen Gebrauch gemacht, theils noch in unserer Gruppe und theils in Reliefen. In einem Bruchstück in Bologna hält ein Niobide, getroffen, beide Hände auf den Rücken während sein Mantel ihm über die Hüfte herabsinkt; ein anderer neben ihm flieht. Trefflich ist auch das Albanische Bruchstück (bei Zoega Taf. 104), wo der von der nahen Artemis im Fliehen verwundete Jüngling mit der rechten Hand nach dem Nacken fährt und die linke in die Seite stützt, gerade wie einer der Florentinischen Niobiden, der gleichfalls für eben getroffen gelten muss. Dass dabei ein Pfeil auch auf der Bogensenne noch aufsitzt, gehört zur Vollständigkeit des auszudrückenden Schiessens und widerspricht dem nicht dass die Stellung der herrlichen Figur den Augenblick der Verwundung ausdrücke. Zu diesen sieben Söhnen kommt nun die berühmte Statue in München hinzu, welche zwar bestimmt unrichtig nach Ovidius als jüngster betender Sohn Ilioneus benannt, nicht ganz ohne Wahrscheinlichkeit aber bisher fast allgemein für einen Niobiden gehalten wurde[26]. Thiersch bemerkt (S. 370) dass diese Statue dem sogenannten Narciss parallel gewesen seyn könne; Müller aber erinnert in seinem Handbuch der Archäologie (§. 126, 4), dass sie aus der Verbindung mit den Niobiden keine ganz befriedigende Erläuterung erhalten könne. Er versteht die Symmetrieen der Composition. Eine noch grössere Schwierigkeit entspringt für dieses herrliche Denkmal aus der Zahl, da wir die acht Söhne, die auch nicht einmal irgendwo vorkommen, nimmermehr zugeben werden. Auch ist der Styl viel weicher, die Figur ohne alles Gewand, das Niederknieen ohne Wunde nach dem

26) Wagner über die Niobegruppe S. 222,

Charakter des Ganzen unwahrscheinlich. Doch ist es auch nicht leicht für diese Statue in ihrer Abgerissenheit eine andere Bedeutung aufzufinden.

Was die Töchter betrifft, so stehen deren durch die Florentinische Sammlung nur vier fest, die jüngste bei der Mutter eingerechnet; dazu kömmt die des Vaticanischen Geschwisterpaares als die fünfte. Die sechste würde die seyn, die wir dem todtliegenden Sohne gegenüber annehmen werden: von der siebenten ist in dem Augenblicke keine Spur vorhanden.

Als ausgemacht kann nemlich gelten, dass zwei sonst zu der Familie gezählte weibliche Figuren wegfallen, die welche schon Meyer als eine Erato ausschied, die aber in einer Wiederholung in England durch die antike Inschrift ANCHYRRHOE als die Nymphe Anchirrhoe bezeichnet ist und ausserdem häufig vorkommt, und dann die älteste Tochter bei Meyer (Taf. V bei Zannoni), eine überarbeitete Figur in ruhiger Stellung, Kopf und Arme, die Hände und die Füsse neu, worin Hr. Wagner (S. 210) eine Muse mit allem Grunde nachweiset. Derselbe giebt über die Nymphe und deren häufiges Vorkommen die befriedigendsten Nachrichten. Die Muse nennt Thiersch bestimmter eine Melpomene. Bei dieser sehr löblichen Kritik ist noch zu bemerken, was übersehen worden ist, dass schon in der alten Aufstellung der Gruppe in Villa Medici, nach der Zeichnung des Perrier (N. 38), bei Montfaucon (I, 1 pl. 55 p. 107), fünfzehn Figuren vorkommen, und darunter jene beiden die nicht Töchter der Niobe sind, während doch nach zwei von Fabroni beigebrachten Schreiben, die den Ankauf der eben entdeckten Statuen durch Ferdinand von Medici betreffen, deren nur dreizehn gefunden worden waren [27]. Offenbar also hat

27) Queste sono il numero delle statue computate l'athleta per due e la Niobe (colla figlia) per due. Oltre alle 15, vi è un treso, quale è rimasto alla vigna, e non potrà servire per altro, che ad acconciar l'altre. Und übereinstimmend das Andre: Statue numero 13 della storia di Niobia. La Lotta, che sono senza testa.

man die Nymphe und die Muse nach Vermuthung hinzugethan, und zwar um die Zahl der Töchter mit der der Söhne auszugleichen, sechs und sechs, indem man die mit der Mutter verbundene Tochter nicht zählte.

Ueber die Nymphe und die Muse spreche ich diese Annahme aus, obgleich noch eine dritte Figur übrig ist, die als eine Psyche ebenfalls längst von den Niobiden ausgeschieden worden ist, betrachte diese also als die dreizehnte der zusammengefundnen und von Anfang als Familie der Niobe begriffnen Statuen; und ich thue diess weil die Psyche, die jetzt allgemein verworfen wird, vielleicht mit einiger Wahrscheinlichkeit erhalten werden könnte. Wir wollen zugeben, dass in allen jetzt vorkommenden Wiederholungen die Figur Psyche ist, indem an dem einen Capitolinischen Exemplare die grossen Schmetterlingsflügel zum Theil alt sind, an dem andern, wie zuerst Hr. Wagner (S. 214) bemerkte, Kopf, Schulter und beide Arme fehlten, so dass die Flügel nur durch die Schuld des Ergänzers vermisst würden; da ferner das eine Borghesische Exemplar, jetzt im Louvre (N. 496), mit Amor schön gruppirt ist, das andere, nach dem Verzeichnisse (N. 387) so wie nach den Sculture della Villa Borghese (St. III, 4) ebenfalls Anzeichen von Flügeln haben soll, das Florentinische endlich durch das auf dem Rücken eingesetzte viereckige Stück uns verräth dass einst Flügel da gewesen seyen. Allein so ganz wie geschaffen für unsere Gruppe ist die Figur, und so häufig die Beispiele dass eine Figur, in runder wie in erhobener Arbeit, aus einer Composition in die andere unter veränderter Bedeutung herübergenommen worden, dass man an diesen Fall als einen sehr möglichen auch hier wohl denken mag: und ich sehe, dass der Herausgeber der eben erwähnten Sculture (1796), der in Verbindung mit Visconti stand, vor mir daran gedacht hat. Er sagt: Questa scultura è degna di molta osservazione per essere una di quelle che dagli antichi si adoprarono in due significazioni diverse. In der Gruppe Schlaf und Tod zu St. Ildefonso ist zum Schlafe die Figur des Apollon Saurokto-

nos benutzt worden[28]), und Diana an dem Sarkophag mit Aktäon im Louvre ist die bekannte nackt niederkauernde Venus. Auf einer Korinthischen Erzmünze zu Ehren des Antinous, vielleicht nach einer ältern Statue, ist Bellerophon und Pegasus ganz übereinstimmend mit dem einen Koloss auf Monte Cavallo [29]). Eine Gruppe zweier Niobiden selbst, von denen der eine den andern sinkenden von hinten her in seine Arme sanft auffängt, auf der Seite des Vaticanischen Sarkophags, wies Visconti nach zugleich als Orestes und Pylades an dem Sarkophag Accoramboni, jetzt in München, und in einem Bruchstücke bei Winckelmann (Taf. 150. 149), indem er zugleich auf die Doppelbedeutung andrer Figuren als Phädra mit Hippolyt und Venus mit Adonis, Zethos, Antiope, Amphion und Orpheus, Eurydike, Hermes hinwies. Wie also wenn man eine Niobide, in niedergebeugter, ängstlicher, ausweichender Stellung, in der Zeit als die Bilder von Amor und Psyche aufkamen, was so viel bekannt erst in Rom geschah, zu einer sich demüthigenden Psyche bestimmte? Für eine Niobide wie passend dass das Mädchen wie im Lauf einhaltend sich bückt, ängstlich mit halb umgewandtem Blick in die Höhe schaut, als ob sie oben etwas erwartete oder fürchtete, sich bückt also wie um einen Theil der Gestalt den Pfeilen zu entziehen. Selbst die Anlage des Gewandes hat, wie Meyer bemerkt, viel welches allerdings die Benennung als Tochter der Niobe zu rechtfertigen schiene. Uebrigens deutet die Arbeit, wie derselbe behauptet, auf späte Zeiten. Da aber die Florentinische Gruppe eine zu-

28) S. unten über diese Gruppe Not. 23. [Ein besonders merkwürdiges Beispiel dieser zwiefachen Anwendung derselben Composition ist Odysseus der den Schatten des Tiresias citirt auf einer Vase Mon. d. Inst. IV, 19 und Ajas der die Hämmel getödet hat auf geschnittnen Steinen, Annali XVII p. 214. Andre im Bullett. 1841 p. 100. 124, bei E. Braun Bull. 1837 p. 33, O. Jahn Paris und Oenone 1844 S. 5 Not. 8, Archäol. Aufs. S. 168 und in Schneidewins Philologus I S. 49 f. S. auch Millingen Peintures de Vas. p. 18. 41 u. Anc. Mon. Statues p. 22. R. Rochette Mon. inéd. p. 31].

29) Kunstblatt 1827 S. 120.

sammengebrachte ist und mehrere Figuren aus späterer Zeit enthält, worüber sich auch Hr. Wagner mit Meyer einverstanden erklärt [30]), und da unter dem Namen und Zeichen der Psyche die Figur sehr verbreitet und wie die ganze Fabel damals sehr beliebt gewesen zu seyn scheint, so wäre es keine verwunderliche Sache wenn schon der Meister, der für die Villa vor dem Lateranthore die Familie der Niobe lieferte, eine Psyche genommen und durch Wegschaffung der Flügel ihrer ursprünglichen Bestimmung und Bedeutung zurückgegeben hätte [30*]).

Wenn man diess zugiebt, so füllt sich die Zahl der sieben Töchter, fünf in Florenz, die der Vaticanischen Gruppe und die als todt vorauszusetzende [30**]).

---

30) S. 211: „Wenn ich auch selbst der Meinung bin, dass nicht alle zu dieser Gruppe gehörige Bildsäulen von einer Hand, sondern (zum Theile) höchst wahrscheinlich nur Nachahmung eines früheren Originalwerks sind, die von verschiedenen Meistern und vielleicht auch selbst zu verschiedenen Zeiten sind verfertigt worden, aus welchem Umstand sich jene Abweichung und die verschiedenartige Bearbeitung der einzelnen Figuren erklären."

30*) Ueber diese Psyche s. O. Jahn Archäol. Beitr. S. 178 f. Die in den Münchner Gelehrten Anz. 1844 S. 957 gemachte Einwendung, dass die Figur nicht den massvollen Adel aller andern in dieser Gruppe, sondern eine gewisse leichtfertige Oberflächlichkeit wahrnehmen lasse, ist — auch solche Einwendungen werden gemacht — von der Zeichnung in Gerhards drei Vorlesungen hergenommen. Was von einem mit dem Marmor selbst wohl bekannten Kenner angenommen wurde, dass an dem einen Capitolinischen Exemplar ohne die aufgereckten Flügel der Ansatz der Flügel weggeraspelt sey, kann ich nicht zugeben weil auf dem Rücken nicht die geringste Spur einer solchen Veränderung sichtbar ist.

30**) Eine kleine, 2 F. 9 Z. hohe Figur im Museum des Louvre N. 441 ist im Musée des Ant. T. 3 pl. 17 und von Clarac pl. 323 N. 1262 als eine Niobide gegeben worden. Die Stellung wäre damit nicht unverträglich, aber das Künstliche, Gezierte in dieser Stellung und die mehr als halbe Nacktheit, indem bei der gewaltsamen Bewegung der Peplos, das einzige Gewand, entgleitet, widerstreiten durchaus. Ob eine sich einem Satyr entwindende Mänas gemeint

VII.

Nachdem wir die sieben Paare der Geschwister ermittel-

---

sey, wie Müller dachte, eine Geängstigte bei der Lapithenhochzeit oder was sonst, ist schwer zu entscheiden. Noch weniger ist an Niobetöchter zu denken bei zwei Figuren, welche Clarac unter diese aufnimmt pl. 584 N. 1263, eine ruhig, nachdenklich sitzende und ausschauende, halb nackte, wohl componirte Figur des Dresdner Museums (Augusteum Taf. 17 und 156; eine ähnliche hinsitzende Figur pl. 590 N. 1277, aus Gal. Gustiniani tav. 142) und pl. 588 N. 1274, eine stehende, zwar ganz, aber in einer von den Niobiden ganz verschiedenen Weise bekleidete, beide Arme gerad emporstreckende, doch keine starke Gemüthsbewegung ausdrückende Figur, ehmals bei Vescovali in Rom. Dass die noch von Fea als Niobide im Palast Colonna ausgegebene schöne Figur dazu nur durch den vom Ergänzer herrührenden ausgestreckten linken Arm, der ein Erschrecken ausdrückt, zu diesem Namen gelangt ist und vielmehr die oft wiederholte Astragalenspielerin vorstellt, haben Visconti M. Napol. IV, 4 und Levezow in Böttigers Amalthea I, 194 bemerkt. Im British Mus. II, 28, wo eine unzweifelhafte Wiederholung der Astragalizusa vom Herausgeber gröblich misskannt ist, wird vermuthet dass die aus Palast Colonna in die königliche Sammlung nach Berlin gekommen sey. Diess ist nicht gegründet und muss auf Verwechslung der in dieser wirklich befindlichen (N. 59 des Katalogs), die aber aus der Sammlung von Polignac herrührt, beruhen. Diese ist bei Ficoroni dei tali degli Romani 1734 p. 154, die in Colonna aber p. 148 abgebildet. Eine Wiederholung der Astragalizusa vermuthet Gerhard Berlins Ant. Bildw. N. 60 S. 59 auch in der unter den Töchtern des Lykomedes (Levezow Taf. 9) erbärmlich restaurirten Figur, aber ich sehe nicht ein, warum gerade „eine zum Knöchelspiel bereite Tochter der Niobe." Freilich zeigt die berühmte Zeichnung aus Herculaneum zwei Töchter der Niobe auf die Art spielend. Aber so spielten auch in Polygnots Unterwelt die Töchter des Pandareos, in einem schönen Gemälde aus Pompeji thun es die zwei Söhne der Medea während die Mutter mit dem Gedanken ihres Mords umgeht. Das Rührende dieses Contrastes hielt Avellino Bull. Napolet. I p. 116 für einen Grund, der für eine Astragalizusa auch unter den Töchtern der Niobe spreche. Gewiss passte sie sich in ein Gemälde, ein Relief, da der Astragalus ein schönes Attribut ist für Jünglinge und Jungfrauen, für die welche das Alter noch nicht des Liebreizes beraubt hat, wie Pausanias sagt VI, 24, 5, und da das Plötzliche des einbrechenden

ten, muss ich mich gegen die Aufnahme einiger andern Figuren erklären, die Hr. Wagner von Neuem in unsere Gruppe einführen möchte, das Pferd und das Ringerpaar. Das letztere ist zwar mit ihr zusammengefunden worden: aber wundern muss man sich doch dass ein Künstler unserer Tage ein Werk mit ihr verträglich hält, welches man im Jahre 1583 trotz des Zusammenfindens sogleich unterschied, wie die gleichzeitigen, oben angeführten Briefe beweisen, welches auch in der Villa Medicis, wie die Statuen von Perrier (1638) zeigen, davon entfernt gehalten blieb. Wenn ein alter Kupferstich, welchen Winckelmann anführt, die Ringer mit unter die Niobiden setzte, so erkennt man, so vielen andern Anführungen gegenüber, nur die Absicht die zusammen gefundenen Statuen vollständig abzubilden und eine Unvollständigkeit in der Unterschrift, die bei einem solchen einzelnen Blatt von unbekanntem Urheber nichts bedeutet. Fabronis unglücklicher Gedanke diese Pankratiasten herbeizuziehen hängt einzig von seiner verwerflichen Erklärung der Gruppe aus der Erzählung des Ovidius ab, dessen Darstellung in keinem einzigen Umstand mit den Bildern übereinstimmt, wiewohl auch dieser nur sagt dass die Jünglinge Brust an Brust rangen, und schon Visconti hat zu dem Vaticanischen Relief (4, 17) erinnert, wie verkehrt es sey den modernen Römischen Dichter anzuführen, da kein Griechischer die Söhne der Niobe in der Palästra sterben lasse. Die ganze Gruppe der Niobe, in jedem einzelnen Theile wie in dem Ganzen der Composition, zeugt vielmehr klar und entschieden gegen die Palästra; und wäre der Raum auch nicht so augenscheinlich ein anderer, wie wäre es denkbar dass der Meister eine durch und durch zusammenhängende, einheitsvolle Darstellung durch ein Paar Ringer, die einzig und auf das Aeusserste mit ihrem Kampf beschäf-

---

Unglücks durch Knöchelspiel, Arbeitskorb wohl angedeutet wird. Doch in der Statuengruppe ist bei der grossartigen Einfachheit und Einheit für solche Zwischengedanken kein Raum.

tigt sind und diesen in seiner höchsten Kühnheit und Künstlichkeit darstellen, unterbrochen, zerschnitten und entstellt hätte? Ein grösseres Räthsel in dem poetischen Entwurfe des Ganzen, einen stärkeren Mislaut, ein anstössigeres hors d'oeuvre darin wüsste ich mir kaum zu denken als die durch die Ringergruppe hereingebracht werden würde.

Was das springende Pferd betrifft [31]), so war es in Villa Medicis eben so wie zwei Töchter zugezogen worden, ich vermuthe, weil man schon damals an Reliefen die Niobiden mit Pferden wahrgenommen hatte. Hier berichtigt Monsignor Fabroni, welcher dort verfälscht. Er schreibt (p. 15): Ma è da sapersi, che quello cavallo fu pescato alla marina in luogo vicino alla Magliana, e per consequenza molte miglia distante da quello, ove fu trovato la Niobe. Senza questa notizia cavata da *monumenti certissimi* ognun direbbe, che il cavallo certamente appartiene al nostro gruppo. Diess Zeugniss verwirft Hr. Wagner, weil Fabroni vergessen habe uns die Documente mitzutheilen und dessen Behauptung habe keine grosse Wahrscheinlichkeit weil das Werk, hätte es im Meer gelegen, nothwendig an der Oberfläche gelitten haben müsste. Alle Untersuchung würde aufhören wenn es frei stünde, Angaben wie diese, unter solchen Umständen, für Lügen zu erklären. Aber Hr. Wagner nimmt nicht bloss gegen die bezeugten, wenn auch nicht vorgelegten Urkunden über Herkunft und Ankauf des Pferdes, sondern zugleich gegen die ganze Reihe der über die Niobiden wirklich abgedruckten, worin keines Pferdes Erwähnung geschieht, an dass es mit jenen zugleich gefunden worden sey (S.220). Das Thier mag bei der Restauration, die sehr beträchtlich ist, überarbeitet worden seyn; auch wurde es wohl nicht aus dem Meere, sondern aus einer Lache ohnweit des Seestrandes hervorgezogen. Sehr wahrscheinlich ist Lanzis Vermuthung dass es zu einem Dioskuren gehörte, nach der grossen Aehnlichkeit mit den Pferden der Kolosse auf dem Quirinal

---

31) Bei Zannoni Taf. 80.

und nach dem stramm angezogenen Zügel, der eine Hand ihn zu halten voraussetzen lässt. Dieser letztere Umstand — und Hr. Wagner zeigt selbst dass man Unrecht gehabt habe des langen Stücks der Zügel wegen, das auf dem Rücken sichtbar ist, an ein Wagenpferd zu denken — erweist wenigstens dass es nicht ein davonspringendes Ross ist von welchem der Reiter herabgefallen, wie wir diess an dem Vaticanischen Sarkophag an der Querseite sehen. Hierüber sagt Hr. Wagner selbst: „das Pferd bäumt sich mit auf den Rücken zurückgefallenem Zügel.“ Dort aber hat er das Angezogene des Zügels nicht bemerkt. Der Niobide, welchen er mit dem Pferde zusammenstellen will, der fünfte Sohn nach Meyer, der erste bei Cockerell in der Reihe, würde seiner ausfallenden Stellung und dem kräftig emporgestreckten Arme nach als Pferdebändiger erscheinen und dadurch ausser der Haupthandlung seyn. Auch zweifle ich sehr dass die Figur an sich zu dem aufspringenden Pferde sich schicke, es sey so dass sie die vordere Seite dem Pferde zukehrte, wie Hr. Wagner will, und diess also zum Theil deckte oder auf irgend eine andere Art. Die Berufung auf die verschiedenen gymnastischen Uebungen bei Ovid und auf die Reliefe können wir nicht gelten lassen weil der Statuengruppe eine ganz andre Idee zu Grunde liegt. Wüssten wir mit dieser Pferde in Verbindung zu denken, dann möchte dem ausgestreckten Sohne damit geholfen werden dass ein Pferd über ihn wegsetzte, ähnlich einer Metope des Parthenon *).

Ausserdem fordert Hr. Wagner (S. 223) die Figur einer Amme, theils nach den Gesetzen des Schicklichen, die auch durch die Beigebung des Pädagogen beobachtet seyen, theils als Gegenfigur für diesen [32]). Rücksicht auf Schicklichkeit,

*) Stuart IV, 30. Lawrence Elgin Marbles pl. 15.

32) Er vermuthet dass die von Winckelmann als Hekabe erkannte Statue im Capitolinischen Museum, die er sehr streng tadelt, wenn sie nicht durch Ueberarbeitung entstellt sey, als Amme zur Niobe gehört haben möge. Diess wohl nur weil an dieser Klasse in

die persönliche Erscheinung ausgenommen, lag wohl dem Meister fern. Personen wie die genannten bezeichnen die Vornehmigkeit einer Familie, so wie wenn einer Helena oder Penelope eine oder zwei Begleiterinnen gegeben werden, der Fürst oder Held seinen Waffengenossen neben oder hinter sich hat. Nothwendig sind alle diese Personen nicht, sie werden nach dem Charakter, dem Umfang der Darstellungen gesetzt oder weggelassen. Auf jeden Fall genügt der eine Pädagog um an das Königshaus zu erinnern. In den trefflichen Compositionen des ehemals Borghesischen und des Vaticanischen, so wie des mit diesem übereintreffenden Münchner Sarkophags ist die Figur einer solchen Aufseherin; und wenn sie an dem einen eines Knaben, ein Knabenleiter an einem andern einer Tochter sich annimmt, so mehrt diess den Graus der Verwirrung. Das Borghesische Relief enthält sogar zwei, das Pembrokesche drei Pädagogen, jenes ausserdem den Amphion, der auch auf einem andern vorkommt. Aber so gross ist der Unterschied in dem Charakter dieser mehr malerischen Compositionen, voll Bewegung und Heftigkeit, voll manigfaltiger Motive und Abwechselung, von der unsrigen dass man nur sehr bedingte Rücksicht darauf zu nehmen hat. Müller denkt an einen Trophos (oder τροφεύς) der Mädchen, gegenüber dem der Knaben, verwirft aber diesen Gedanken wieder aus dem Grunde dass das jüngste Mädchen schon selbst zur Mutter geflüchtet sey. Auch das äl-

dem ganzen unermesslichen Vorrath antiker Statuen ein gänzlicher Mangel ist. Die Winckelmannsche Erklärung ist in den Mon. inédits von R. Rochette p. 312 gebilligt worden, [auch von Melchiorri, dem Vorstande des Capitolinischen Museums. Zu Niobiden passt die Gestalt wohl am wenigsten; auch als Hekabe kann ich mir sie nicht denken, eher als eine unwillig klagende Barbarenfürstin; eine sehr ähnliche Figur ist an dem Sarkophag Amendola im Capitol. Es drückt sich Herzhaftigkeit aus in dem Schrei um Erbarmen, Unmuth des empörten Gefühls, dabei etwas Barbarenhaftes in der Stellung der Aufschauenden, Sprechenden. Die Aermel und das Tuch um den Kopf sind nicht entgegen. Was den Anstand betrifft, so ist in der Elektra des Sophokles wohl ein Pädagog, aber keine Amme.]

teste hätte der Mann in Schutz nehmen oder im Fall aufhalten können: aber die Hauptsache ist dass die Gruppe, die doch auf die dem Pädagogen entgegengesetzte Seite kommen müsste, neben die Vaticanische, dort nach der Zahl der Kinder keinen Raum findet und indem dann auch die andre Seite zwei Gruppen forderte, auch diese überzählig machen würde.

VIII.

Hr. Wagners Gründe, warum die Gruppe der Niobe nicht wohl in einem Giebel könne gestanden haben, gehen zum Theil nur die Cockerellsche Aufstellung an[32*]. Wenn diese sich auf die Florentinische Sammlung als auf einen ursprünglichen und vollständigen Verein und ohne Unterscheidung der irrthümlich hinzugebrachten Figuren beschränkt, so kann daraus keineswegs gefolgert werden dass durch Berichtigung hierüber die Hypothese der Giebelgruppe überhaupt vermuthlich aufgegeben werden würde. Es entstehen einige Lücken, es kommt eine an dem Knie des einen Bruders hingesunkene Tochter hinzu, es ist noch Anderes zu ändern: aber dadurch ist nicht sofort das Ganze aufgelöst und umgestossen. Die allmälig abnehmende Grösse der Bildsäulen ist an sich allerdings kein Beweis für die Giebelform, da sie mit der natürlichen Abstufung des Alters zusammentrifft. Aber Hr. Wagner unterlässt zu prüfen, ob in der Composition der einzelnen Figuren ein gewisser Zusammenhang unter einander nach der geraden und aufsteigenden Linie zu bemerken sey, was freilich nicht anders als mit grosser Unbefangenheit und mit einem das Ganze und alles Einzelne im Geist umfassenden Betrachtung geschehen kann. Ganz anders verhält es sich mit einem andern Umstand woraus ein Gegengrund abgeleitet werden soll. Mehrere der

32*) Dass diese fehlerhaft sey, zeigt sich besonders durch die Statuen selbst, die in Gypsabgüssen nach dieser Anordnung in der Akademie der Künste in Florenz aufgestellt sind.

Figuren sind „auf der Rückseite fast ganz vernachlässigt, andere mehr ausgeführt, andere hingegen von allen Seiten gleich gut vollendet“ 33). Die Giebelstatuen von Aegina und vom Parthenon sind auf allen Seiten gleich gut vollendet. Hienach vermuthet Hr. Wagner dass diess Kunstgebrauch gewesen sey bis über die Zeiten des Phidias hinaus und dass man erst später angefangen habe die Rückseite der Statuen, die an eine Wand anzustehen hatten, zu vernachlässigen, und daraus dann folgert er nicht weniger als dass Cockerells Schluss unhaltbar und seicht, die Niobegruppe gerade umgekehrt nicht für einen Giebel bestimmt gewesen sey. Wir geben die Vermuthung als wahrscheinlich zu, lehnen aber auf das Bestimmteste die Folgerung ab, die aus jener nur dann sich ergeben würde wenn von den Originalen die Rede seyn könnte. Die Ungleichheit der Florentinischen Statuen in diesem Umstande bestätigt uns die Thatsache dass diese von verschiedener Hand und Zeit sind. Auch die Wiederholung des fünften Sohnes in Florenz ist auf der einen Seite weniger fleissig ausgeführt; von der des grössten, die im Vatican mit der Schwester ist, berichtet Hr. Wagner (S. 222) dass die Rückseite fast ganz vernachlässigt (und dass sie von Pentelischem Marmor) sey. Auch an der Gruppe des Pädagogen in Soissons bemerkt man denselben Umstand 34). Nicht wohl ist zu glauben dass die Alten, wel-

33) Hr. Wagner führt an: „Zu denen, welche auf der Rückseite am wenigsten bearbeitet sind, scheinen mir vorzüglich die beiden Söhne No. 3 uud 12 bei Cockerell (9 und 11 bei Zannoni) zu gehören. Die Mutter und die Töchter sind zwar von der Rückseite bearbeitet, doch nicht in dem Grade wie auf der Vorderseite; zu diesen darf auch der Pädagog gerechnet werden. Bei den beiden Söhnen No. 1 und 2 (6. 12) ist der Unterschied zwischen Vorder- und Rückseite nur gering. Der Sohn Nr. 13 (4) hingegen ist nach allen Seiten gleichmässig vollendet.“

34) R. Rochette Mon. inéd. p. 315 Not. 2. Auch von der Not. 32 erwähnten Hekabe führt Hr. Rochette denselben an und vermuthet danach dass auch sie für einen Giebel bestimmt gewesen sey. Bei

ehe die Niobegruppe oder Stücke derselben copirten um sie an einer Wand aufzustellen, deren ursprüngliche Bestimmung und Standort nicht gekannt hätten; und in so fern beweisen also für diese auch die Copieen. Dafür hingegen dass im Halbkreise Figuren an eine Wand gestellt worden seyen, ist kein' Beispiel beizubringen und es wird also durch die hinten vernachlässigten Statuen diese Art der Aufstellung nicht wahrscheinlich, sondern vielmehr unwahrscheinlich gemacht. Dass bei den vorzüglichsten unter unsern Niobiden auch der Rückseite mehr Fleiss gewidmet ist, kommt überein mit der Annahme dass es in dem Originalwerk durchgängig geschehen seyn werde.

Als den vorzüglichsten seiner Gegengründe, deren wir einige aufsparen, sieht Hr. Wagner den letzten an, der darin besteht dass nach seiner Meinung die Gruppe nie ohne die Urheber der Jammerscene, Apollo und Diana bestehen könne und jemals bestanden habe. „Könnte man nicht eben sowohl glauben, sagt er, die Gruppe stelle eine Mutter vor die mit ihren Kindern giftige Erdschwämme genossen, deren schädliche Wirkung sie bereits empfinden? Einige von den Kindern sind schon dem Gifte erlegen, andere laufen Hülfe suchend ängstlich umher; andere sehen ihrem nahen Tode mit banger Erwartung entgegen.“ Für die Götter aber sey, was vollkommen gegründet ist, wenn die Gruppe im Giebel gestellt war, kein Raum zu denken. Derselbe Umstand war für Hirt zureichend um sich gegen die Aufstellung zu erklären; auch er glaubt dass ohne die Götter der Mythus „corrupt und nicht in seiner Wesenheit“ dargestellt seyn würde [35]); wie er denn schon früher den Apoll von Belve-

der sehr schlechten Arbeit der Figur überhaupt möchte diess noch der Prüfung bedürfen.

35) Berl. Jahrb. 1827 S. 248. Eine in Pompeji gefundene Erzstatue, welche die schönste von allen im Museum seyn soll, wird im Quarterly Journal 1819 Jul. N. XIV p. 403 erklärt für Apollo as sacrificing with his avenging arrow the family of Niobe. [Eben so im Mus. Borbon. VIII, 6. Und diese Erklärung hat grosse Wahrschein-

dere mit dieser Gruppe verbunden und beide dem Praxiteles zugetheilt hatte, eine Ansicht die allerdings die Gränze, bis zu welcher sein Blick nach den Höhen der alten Kunst hinreichte, scharf bezeichnet. Gegen das Letztere erschöpft sich der neueste geistvolle Erklärer und Lobredner des Apollo (S. 250—71), der zugleich das Unhistorische und im Sinne der Griechen Unkünstlerische der allgemeinen Voraussetzung gründlich erkennt und die Forderung prosaischer Vollständigkeit und Wirklichkeit bestreitet. Doch hierüber hat auch Thiersch, sonst einig mit Hr. Wagner, sich stark ausgesprochen (S. 314—17) und schon Meyer hatte die richtige Ansicht [36]. Wenn man im sechzehnten Jahrhundert die Niobiden ohne Götter sogleich erkannte, so wird es den Alten nicht schwer gewesen seyn diese hinzuzudenken. Sie besassen für die Poesie und noch mehr für die Kunst in den national oder classisch gewordnen Mythen, die Allen nicht weniger als in den blühenden Zeiten der neueren Kunst die biblische Geschichte gegenwärtig waren, ein Hülfsmittel des Verständnisses das der Genremalerei abgeht und konnten mit Bezug auf das Bekannte den Kreis einer Handlung vielfach verengern, oft in eine einzige Person zusammenziehen. Wenn in dem Relief des Phidias, dem Dreifuss zu Athen, in Vasengemälden, [kleinen Figürchen in gebrannter Erde], Basreliefen die Götter den Niobiden beigefügt sind, so folgt daraus nicht dass diese als die Hauptpersonen galten und die Niobiden bloss dazu dienten deren Gewalt in einem höheren Lichte erscheinen zu lassen: künstlerisch wenigstens bleiben jene untergeordnet, gerade wie die Götter überhaupt in der Tragödie, wenn gleich theologisch betrachtet die Vor-

---

lichkeit. Die Stellung erinnert an die Diana in dem Albanischen Relief Taf. 104. Auch dass die im Jahr 1817 in der Nähe von dem Fundort des Apollo in Pompeji gefundne Halbfigur der Diana von gleichem Styl zu dem Apollo gehört habe, ist glaublich. Finati M. Borbon. Bronzi N. 72, der Apollo N. 9. Vielleicht gehörten dazu auch mehr oder weniger Statuen von Niobiden].

36) Propyl. II, 1, 88 f.

stellung zu ihrer Verherrlichung dient, auch ohne dass sie dazu abgebildet sind. Andere Reliefe, wie das (gewiss vollständige) Borghesische, das Pembrokesche wovon Winckelmann spricht, enthalten die Götter nicht; die schöne Gigantomachie ohne Götter an einem Vaticanischen Sarkophage wird von Thiersch angeführt. [Am westlichen Giebel des Parthenon erscheint Athene als Siegerin, Poseidon als Besiegter unmuthig, der entscheidende Spruch und wer ihn gethan hatte ist hinzuzudenken. Die Nereiden bringen Waffen und Achilles, dem sie bestimmt sind, ist dabei häufig nicht mit dargestellt. Mit Recht ist bemerkt worden, dass die Götter um so weniger bei den sterbenden Niobiden dargestellt zu seyn brauchten wenn sie an einem Tempel des Apollon selbst gesehn wurden, so wie auch an den beiden Dreifüssen des Pompejanischen Gemäldes die Götter nicht ausgedrückt sind, an welche der Dreifuss hinlänglich erinnerte [36*]. Am Lateranischen Sarkophag sind die schiessenden Götter in kleinen Figürchen am Deckel gleichsam supplirt zu der Vorstellung der bedrängten Niobiden am Sarkophag selbst. Aber Akroterien eines Tempels sind nicht der Ort wo ein Apollon eine Artemis aufgestellt werden konnten: und eine Andeutung der Götter in flachem Relief in dem obersten Winkel des Giebels über der Niobe, woran Feuerbach (S. 265) denkt, scheint mir nicht bloss etwas zu Unerhörtes und zu Entbehrliches, sondern an sich der idealen Darstellung nicht würdig zu seyn]. Es fragt sich nicht allein, ob der Künstler in einer Gruppe, worin das Erhabene auf ganz andere Art herrscht, als es im Relief oder im Gemälde hervortreten kann oder nothwendig herschen müsste, die Götter darstellen sollte oder wollte; sondern auch ob er es vermochte. Timanthes verhüllte bei dem Opfer der Iphigenia das Gesicht des Vaters. Neben dieser Niobe würde nicht bloss der Vaticanische Apollo, sondern jeder andere denkbare, statt seine Göttlichkeit zu verherrlichen, alle Hoheit einbüssen; er würde von der Macht

36*) Minervini im Bull. Napol. II p. 52.

dieser untergehenden Niobe erdrückt werden anstatt als der Rächer ihres Uebermuths zu erscheinen [36**]. Die Darstellung würde äusserlich wohl vervollständigt, an sich aber nothwendig verkleinert, geschwächt, um ihre Harmonie gebracht: so gross ist der Unterschied des Styls und der für einen Apollon und eine Niobe gegebenen Bedingungen hinsichtlich der Erhabenheit des Eindrucks. Schon die blosse Nähe der Geschosse wäre bei einem so weit ausgedehnten Ganzen störend und nicht umsonst sendet der Homerische Phöbus Apollon, in der Entfernung sitzend, die Pfeile der Seuche: noch mehr aber verlöre die Wirkung dadurch dass der eine gespannte Bogen nur einen Pfeil und also ein Nacheinander denken lässt, während wir die Pfeile der unsichtbaren Götter vom weiten und hohen Himmel her in unendlicher Schnelligkeit alle zugleich in einem Augenblicke bedrohend uns vorstellen können. Bekannt ist, was Hr. Wagner läugnet, wie nach dem alten Glauben die Götter unsichtbar den Menschen zur Seite sind, mit ihnen sprechen, wie Athene mit dem Ajas bei Sophokles (15), mit Odysseus im Rhesos (604), Artemis mit Hippolyt bei Euripides (85). Hinter dem Peliden steht Athene in der Ilias (1, 189), ihm allein sichtbar, keinem der Andern [37]. Aber

36**) Sehr wohl sagt in Bezug hierauf Avellino Bullett. Nap. 1843 p. 109: Troppo diversi erano i mezzi del dipintore di un vaso e quelli dello scultore. Il primo ha potuto in un piccolo dipinto, non solo senza alcun inconveniente, ma anche con vantaggio della composizione introdurre i due carri divini: ed è visibile come egli abbia sagrificata ed impiccolita la stessa principal figura di Niobe per far risaltare la superiorità delle divinità punitrici. Ma l'imaginazione si spaventa nel considerare quale maestà e grandezza di espressione, secondata anche dalla maggior proporzione del corpo, avrebbero dovute avere le statue di Apollo e di Diana (sul carro e anche senza di esso) per poter superare, come divine, la grandezza, la bellezza e la magnificenza di tutte le figure mortali, non esclusa la stessa Niobe, la quale sarebbe discesa ad essere una statua secondaria. Aehnlich auch Gerhard drei Vorles. S. 59 f.

37) Odyssee XVI, 161: denn fürwahr nicht allen erscheinen Unsterbliche sichtbar. Dem fernen Orestes ruft Athene ihren Befehl zu. Iphig. Taur. 1413.

vielleicht würde in keinem andern Falle die göttliche Allgewalt und das Schauerliche einer Katastrophe mehr als in dieser dadurch erhöht und verstärkt werden, dass sie nur für sich allein der Anschauung überliefert ist, die Absender der Wunderpfeile ihr entzogen und der Phantasie überlassen sind, welche durch das was vor Augen steht leicht und bestimmt genug in das Spiel gezogen wird. Einige Figuren der Kinder scheinen es sogar deutlich zu verrathen, dass das Schauspiel erscheinender Götter nicht gegeben war: so die vor sich blickende älteste Tochter, der auf ein Knie gesunkene Sohn welcher überrascht aufschaut; er scheint nicht zu begreifen von woher die Pfeile regnen.

IX.

Wir gehen nun zu der Aufstellung über, die Hr. Wagner vorschlägt. Er geht davon aus, dass die Gruppe im Freien gestanden haben und mit dem Rücken gegen eine Wand oder Gebäude angestellt gewesen seyn müsse: das Erstere weil sie in einem Tempel nicht Raum fand, das Andre wegen der mehr oder weniger vernachlässigten Rückseite mehrerer, ja des grösseren Theils der Bildsäulen, wonach sie nur zu einer Ansicht bestimmt gewesen seyn können. Da er aber die Giebelcomposition, wofür dieselben Umstände sprechen, aus andern Gründen bestreitet, so denkt er sich die Mauer des Temenos als Rückwand und, indem mehrere Figuren von allen Seiten vollendet sind, „eine Art von Halbzirkel, in deren Mitte die Mutter mit der jüngsten Tochter als die Hauptperson des leidenden Theils gestanden, und zwar ganz im Hintergrunde derselben, dem Gebäude zunächst welches diesem Vereine von Bildsäulen zur Rückwand oder zum Hintergrunde diente, wie aus der vernachlässigten Rückseite derselben zu vermuthen. — „Die, welche der Künstler auf ihrer Rückseite mehr oder vollständig vollendet hat, waren, wie es scheint, frei stehend vor den andern aufgestellt.“ — Diess Princip steht auf thönernen Füssen. Hr. Wagner denkt nicht daran dass wir das Originalwerk besitzen, lässt sogar,

was weniger zu billigen ist, halb unentschieden ob die Florentinische Gruppe wenigstens eine Nachbildung oder antike Wiederholung desselben sey, und behauptet dass die Aufstellung, welche sie auch immer in Rom gewesen, auf jeden Fall als willkürlich zu betrachten sey (S. 234): wie kann er also aus der Beschaffenheit dieser auf die Stelle schliessen, welche eine jede Figur ursprünglich eingenommen habe? Vermuthete er doch vorher selbst, und mit Recht, dass zur Zeit des Skopas und Praxiteles sogar die in Giebeln aufgestellten Statuen gleichmässig ausgeführt worden seyen. Durch diese einzige Bemerkung ist also der Halbzirkel aufgehoben. Denn aus inneren Gründen der Composition einzelner Statuen unter einander und der Bezüge derselben auf einander wird die runde Linie nicht von ihm unterstützt, während wir umgekehrt behaupten dass der Zusammenhang nach der geraden Richtung sich deutlich verrathe. Dass in dem weiten Temenos (ἱερὸς περίβολος) in Delphi und im Altis von Olympia Statuen im Verein aufgestellt waren, wird auch dem Herrn Cockerell nicht unbekannt gewesen seyn. Hr. Wagner hätte zu den Beispielen, die er herzählt, aus dem einzigen neunten Kapitel der Phokika des Pausanias noch zwei bedeutende hinzufügen können, die von den Tegeaten geweihte Gruppe, bestehend aus Apollon zwischen Artemis und Nike, mit sechs einheimischen Heroen auf den Flügeln, und die von den Lakedämoniern wegen des Sieges von Aegospotami dargebrachte, ebenfalls aus neun Figuren bestehende, hinter welcher aber noch dreimal neun der Siegesgenossen des Lysander folgten. Die Hauptgruppe enthielt Zeus, auf der einen Seite die zween Dioskuren als die Spartischen Kriegsgötter, auf der andern die zween Letoiden; zu diesen, vermuthlich in besonderer Reihe und vielleicht gegenüber stand Poseidon, dem Lysander den Kranz aufsetzend, Poseidon wahrscheinlich vor dem Zeus, und dem Lysander zu den Seiten zwei Ehrenfiguren, sein Seher und der Baumeister seines Admiralschiffs. Läsen wir nun von einem einzigen solcher Weihgeschenke dass sie von Marmor gewesen, da

sie doch wohl alle von Erz, dass sie an der Mauer gestanden, statt ringsum sichtbar zu seyn, oder von mehr als einer einzigen dass sie auf einem halbkreisförmigen marmornen Sockel (sie selbst von Erz) aufgestellt gewesen wäre, so zeigte sich doch einige Wahrscheinlichkeit dass auch eine andre Gruppe, von der nichts der Art gemeldet wird, sich in gleichem Fall etwa befünden haben möge. Aber mehr noch: warum gerade der Zweikampf des Achilleus und Memnon von Lykios, dem Sohne des Myron, im Halbkreis aufgestellt war [38], davon ist ein in der Natur der Darstellung selbst liegender Grund leicht zu entdecken, wesshalb denn diese Anordnung nicht auf andre noch so verschiedne Gegenstände willkürlich übertragen werden darf.' In der Mitte nemlich war Zeus, Thetis auf der einen, Eos auf der andern Seite; dann folgten hier vier Achäer, dort vier Troer, bezüglich auf einander ausgewählt, und auf den Enden die beiden Kämpfer in ausfallender Stellung, wie Pausanias selbst angiebt, einander gegenüber. Es zeigt diess Beispiel auf eigenthümliche Art, wie frei die Griechischen Künstler, grosse Idealisten, das Verhältniss des Raumes behandelten. Wer vor der Gruppe stand, sah die beiden Heroen im Kampfe miteinander, obgleich getrennt, während Kampfpaare in Reliefen und Gemälden sonst unmittelbar verbunden sind; die zu Zeus flehenden Mütter im Hintergrunde, die vermuthlich auf den Ausgang theilnehmend und gespannt hingerichteten Zuschauer von beiden Seiten belebten die Vorstellung eines zur letzten Entscheidung gediehenen Kampfes so sehr dass sie den Raum, der zwischen den Streitern blieb, ausfüllte. Thiersch vergleicht damit (S. 273) eine „in Ithaka gefundne aus kleinen bronzenen in einen Halbkreis vereinigten Figuren bestehende Wiederholung einer Gruppe, welche die Scene der Fusswaschung nach Odysseus Heimkehr darstellte." Onatas hatte die neun mit Hektor um den Zweikampf losenden Helden in Erz für Olympia gebildet, die vermuthlich auch

38) Pausan. V, 22, 2.

im Halbkreis auf demselben Sockel aufgestellt waren indem auf besonderm Sockel Nestor ihnen gegenüber stand, das Loos eines Jeden in den Helm werfend.

Die Vermuthungen über die Anordnung der Figuren im Einzelnen gründen sich meistentheils auf die Arbeit der Rückseite und können darum nicht die allermindeste Gültigkeit haben. Regulär soll man sich den Halbkreis nicht denken; „auch keine Bildsäulen die in einer Reihe neben einander stehen, sondern etwas mehr oder weniger gewendet, vor oder zurück gerückt, so wie es der gute Geschmack, die Bewegung und der Ausdruck einer jeden Bildsäule insbesondre erfordert“ (S. 240). Wie diese Freiheit und Manigfaltigkeit sich mit der Regel der Alten vertrage, welche die Composition auf den Raum einrichteten, nicht den Raum für die schon fertige Figur suchten und bestimmten, überhaupt einfach und bestimmt zu verfahren pflegten, ist schwer einzusehen. Apollo und Diana auf den Endpunkten, auf terrassenförmigen Erhöhungen stehend, von wo sie die Niobiden beschiessen, gehen wir vorüber. Eben so die zunächst den zwei Göttern aufgestellten sich bäumenden Pferde, mit je einem der Söhne in eine Gruppe verbunden, indem von einem Pferde bei derselben keine Spur vorhanden ist. Nur eine Bemerkung. Neben dem Pferde zur linken Seite des Halbkreises, links von der Mutter steht der in die Höhe reichende Sohn (der erste bei Cockerell), fasst mit der Rechten den Zügel, steht im Begriffe sich aufzuschwingen, „in welchem Augenblick ihn das verderbliche Geschoss erreicht: sein Blick ist gegen die zürnende Gottheit emporgerichtet.“ Hr. Wagner scheint vorgesehen zu haben dass es unerwartet seyn würde wenn der Jüngling zunächst den Geschossen unversehrt bliebe, während andre schon getroffen sind. Dass er aber in dem Augenblick getroffen werde, ist eine blosse Vermuthung und die Niemand zugeben wird da der Marmor die Unversehrtheit ausdrückt. Uebrigens erinnert die Stellung an sich gewiss nicht an das Besteigen eines Rosses, eher an die Bekämpfung eines Kentauren; auch ist die Grösse des Pferdes

zu dem hochaufgereckten Arme nicht zulänglich. Neben dem andern Pferde soll der zweite Sohn (die zweite Figur bei Cockerell) stehen. Der Verfasser zog ihn so wie den andern darum zu den Pferden weil deren Stellungen sonst nicht wohl zu erklären seyen. Aber gerade aus der Giebelform begreift sich diese vollkommen. Uebrigens stünden beide, da der erste mit Recht umgedreht wird, nach derselben Richtung, also aller Symmetrie widerstrebend; auch ist der eine, der davon eilend sich umblickt, doch in der That nicht geschickt mit der hinaufgehaltenen, vom Mantel umwickelten Hand die Zügel eines Rosses zu ergreifen um es zu besteigen: und indem Hr. Wagner zuletzt gesteht (S. 240), dass er die zwei Pferde zur bessern Gruppirung der beiden Söhne zuziehe, so fallen auch von der Seite, mit dieser Gruppirung nemlich die Pferde weg, die ohnehin für die so wie wir sie finden versammelte Familie eine seltsame Einfassung bilden. In den Mittelraum des Halbkreises bis vorn heran werden dann als ganz frei stehende Figuren, die nach allen Seiten gleich ausgearbeiteten gestellt, da der todt liegende Sohn und ihm gegenüber der knieend sterbende und, um der Eigenthümlichkeit der Phantasie wegen sey es mit erwähnt, die Ringer in der Mitte zwischen ihnen, doch ganz nach vorn, fast in gleicher Linie mit Apollo und Diana. Auch ohne den unbedingt abzulehnenden Grund in der mehr oder weniger allseitigen Ausarbeitung von Copieen muss Hr. Wagner, der gegen Cockerell aus den Gruppen bei Pausanias streitet, der Frage sich gegenwärtigen, wo denn bei den Alten ein Halbkreis von Statuen mit mehreren Figuren derselben Ordnung in der Mitte vorkomme. Uebrigens wird dadurch auch wenigstens der knieende Sohn der symmetrischen Reihe, in die er eingepasst war, willkürlich entrückt. Auch darum wird es fast unnöthig zu prüfen, wie die noch übrigen Statuen von Söhnen und Töchtern, Pädagog und Amme auf beiden Seiten der Niobe ausgetheilt werden (S. 239). Der jüngste der Söhne, der Mutter zunächst gestellt, hat seitdem seine Stellung neben dem Pädagogen gefunden,

wodurch allein schon die ganze Anordnung aus ihrem Gleichgewicht gehoben ist. Die diesem Sohne gegenübergestellte vierte oder dritte Tochter ist älter und höher als er, was die Symmetrie auf unschickliche Art stört.

Kein Zweifel ist dass mehrere Figuren für einen einzigen Ansichtspunkt componirt sind. Sollte nicht schon hieraus mit der höchsten Wahrscheinlichkeit hervorgehen dass alle und auch die, bei welchen dieses jetzt nicht aus handgreiflichen Gründen gewiss ist, auf eine bestimmte Stellung unter und zu einander berechnet waren? Daher ist vor Allem auf diess Positive, die erkennbaren gegenseitigen Bezüge zu sehen und wenigstens nicht allein bei der Rückseite, nach der mehr oder minder ausgeführten Bearbeitung der Aufschluss auf alle Fragen zu suchen. Nach dieser Zufälligkeit eine besondre Klasse von allen Seiten zu sehender Figuren von den übrigen geradezu abzusondern, ist um so bedenklicher als darin die Voraussetzung eingeschlossen liegt, dass man nicht das Ganze von einem Punkt aus zu übersehen gehabt habe, sondern in dem Halbkreis herumwandeln und den Theil der freistehenden Figuren beliebig von allen Seiten betrachten sollte. Der Halbkreis enthält auch fliehende Figuren. Ist es für die Flucht sowohl als auch für die Pfeile nicht natürlicher, vortheilhafter, die gerade Richtung zu setzen als die Kreislinie? Das Fliehen im Bogen erscheint besinnungslos, die Pfeile aber treffen nach dieser Aufstellung nur Einzelne, nach der andern bestreichen sie in gerader Richtung die ganzen nach einem Mittelpunkte von beiden Seiten her gewendeten Haufen. Dass man früher, ehe Giebelgruppen bekannt waren, an ein halbrundes Gebäude für die Familie der Niobe dachte, wie Meyer [39]), wie Levezow (in der Familie des Lykomedes S. 32), dem dabei auch schon die

39) Propyl II, 1, 88. „Ein rundes oder halbrundes Gebäude." — „In der Mitte desselben wäre der eigentliche Standpunkt gewesen, aus welchem der Beschauer sie hätte ansehen sollen." In der Mitte des Trauerhauses, setzt ein andrer sinnvoller Archäolog hinzu.

halbzirkelförmige Gruppe des Lykos vorschwebte, begreift sich leicht, wiewohl keineswegs sich behaupten lässt dass diess ein „Lieblingsschema“ der Griechischen Künstler in Anordnung von Statuengruppen gewesen sey. Aber auffallend ist es in der That dass die durch den ersten Versuch der allein wahrscheinlichen Aufstellung hervortretenden Schwierigkeiten berühmte Kunstverständige zu der früher beliebten, für welche nichts in den äusseren Umständen, nichts in der Beschaffenheit der Figuren selbst insbesondere spricht, zurückzubringen im Stande waren. Wir müssen Hr. Wagner beistimmen wenn er (S. 230) in der Cockerellschen Gruppe Einheit der Handlung, geistige Verbindung, Symmetrie und Bedeutung vermisst. Aber er unterlässt auch sie in der seinigen nachzuweisen, und überblicken wir das Ganze derselben, so wüssten wir diese Lücke auch nicht zu ergänzen oder die Gedanken geistiger Verbindung, die zu Grunde liegen könnten, zu errathen. Er behauptet vielmehr (S. 238 f.), „die zu unserer Gruppe gehörigen Bildsäulen seyen von der Art dass nicht wohl zu errathen sey, welche Verbindung im Einzelnen ursprünglich zwischen ihnen statt gefunden habe, wie jede einzelne Bildsäule gestanden, ob zur Rechten oder zur Linken, ob solche ein wenig mehr von dieser oder jener Seite zu sehen war, werde wohl ewig ein Räthsel bleiben, da die vorhandnen Bildsäulen uns zu keinen weitern Schlüssen berechtigen und zu viele derselben fehlen.“ Wäre diess in solcher Ausdehnung gegründet, so durfte folgerichtig der ganze Versuch einer neuen Aufstellung unterbleiben. Aber eine Hauptsache, die bei dieser Aufstellung zwar nicht berücksichtigt ist, doch dem unpartheiischen Beobachter sich immer von neuem aufdringen wird, ist die allgemeine Neigung der Figuren nach dem Mittelpunkt hin, die Neigung aber von zwei Seiten her, nur mit einer oder der andern Ausnahme, der es selbst nicht an einem wohl denkbaren Motive fehlt. Diese Neigung ist in der geraden Linie, man sehe auf die Composition oder die vernachlässigte Rückseite der Figuren, welche zum Theil in

der einen, zum Theil in der andern Hinsicht für diesen Ausschlag gemeinschaftliches Zeugniss ablegen; in der geraden Linie, die an sich für den Gegenstand als die natürliche und nothwendig erscheint. Denn gezwungen, gekünstelt und abgezirkelt würde nach der Natur der Handlung die Kreislinie seyn. Nur in einem Gesammtanblicke, welchen die halbkreisförmige Aufstellung in gleichem Grade nicht gewährt, äussert die Darstellung die kräftige und wie augenblicklich plötzliche Wirkung, die dem Urplötzlichen des Ereignisses entspricht. Es dürfte Manches gegen die reliefartige Aufstellung zu sprechen scheinen, und dennoch würden diejenigen Figuren, welche sowohl einzeln als in Beziehungen unter einander die Bestimmung für den Giebelraum deutlich verrathen und uns jenen Ausspruch Göthes bestätigen dass jedes Kunstwerk mit seinem Raum entstehe, es würde uns der Umstand, dass ohne Vergleich die bedeutendste und häufigste Art eigentlicher Gruppirung der Marmor-Statuen in den blühenden Zeiten der Kunst die in den Tempelgiebeln gewesen ist, den Zweifel in Schranken halten müssen. Jetzt, da alles im umgekehrten Verhältniss erscheint, können wir in Ansehung der Hauptfrage einer befriedigenden Sicherheit uns erfreuen.

Thiersch, welcher sich auch an den Halbkreis hält (S. 273), schlägt (S. 371) eine symmetrische Aufstellung vor, die an beiden Enden zwei am Boden liegende Figuren hat (der Sohn und eine Tochter), zunächst zwei auf beide Kniee gesunken (der Narciss und der Münchner Niobide); ferner der Mutter in der Mitte zunächst, hier die zwei fliehenden Töchter, dort die zwei fliehenden ältern Söhne, die letzteren also von der Mutter weg ins Weite fliehend. Dann die Vaticanische Gruppe und eine ihr ähnliche gegenüber, worauf noch hüben und drüben der auf ein Knie gesunkene Sohn, halb aufrecht, und eine ihm entsprechende fehlende Gestalt folgt, und hier der jüngste Sohn (der aber zu dem Pädagogen gehört), dort eine fehlende Tochter. So hätten wir acht Töchter und neun Söhne, während wir unsererseits nicht die anzunehmende Zahl der Kinder den vorhandenen Söhnen,

von denen zwei nur vermuthet werden, oder auch dem uns erkennbaren Verhältniss oder wahrscheinlichen Erfordernissen der Symmetrie unterordnen, sondern das von dieser Seite Gegebene und Bedingte mit der vorn herein gesetzten als nothwendig erachteten Zahl der Kinder in Vereinigung zu bringen bestrebt sind. Den Pädagog warf Thiersch, so wie Schlegel, weg als einen Barbaren, und jener vermuthet dass er zu dem springenden, der Gruppe nicht weniger fremden Pferde gehören möge. Derselbe urtheilt (S. 370) dass der auf ein Knie gesunkene Sohn gegen die Aufstellung im Giebel einen materiellen Beweis liefere, da der linke Fuss, mit dem er kniet, sich gerade hinten ausstreckt, so dass er keine Wand unmittelbar hinter sich gehabt haben könne. In dem Florentinischen Exemplar ist dieser Fuss abgebrochen und der Bruch hinten abgemeisselt, in dem Vaticanischen aber erhalten. Hr. Wagner (S. 227), ohne die Vaticanische Wiederholung zu kennen, erkannte aus der Sache (Cockerell und Zannoni T. II p. 93 irrten), dass das Bein nur durch falsche Ergänzung zu fehlen scheine und zog übrigens aus dem Vorhandenseyn desselben den gleichen Schluss als Thiersch. „Die Localität, sagt er, oder der beschränkte Raum kann dem Künstler zu keiner Entschuldigung dienen, indem sich in einem solchen Falle von ihm erwarten lässt dass er seiner Bildsäule keine andere Stellung würde gegeben haben als eine solche die sich mit dem gegebenen Raum vertragen hätte." Als allgemeine Regel vollkommen richtig: aber eine so geringfügige Beeinträchtigung derselben als diese, wenn der linke Fuss des Knaben nach richtigem Maasse, das aber von unten aus nicht zu nehmen war, sich in die Rückwand verloren hätte, kommt nicht in Betracht. Man vergleiche den rechten Fuss des Laokoon. Auch ist die Breite des Raumes im Giebel uns nicht bekannt.

[Auch in späterer Zeit erklärte sich ein andrer berühmter Bildhauer, wie berichtet worden ist*), für die Wagner-

*) Bullett. 1843 p. 91. Archäol. Zeit. 1843 S. 158. Zugleich wird von Braun die Vermuthung geäussert dass zwei Giebel, der

sche Meinung und versicherte sehr bestimmt dass jene Statuen nicht zur Aufstellung in einem Giebelfelde geeignet seyen, und zwar 1) weil die Statuen von Apollo und Diana dieser Vorstellung nicht fehlen dürften und 2) weil „verschiedene dieser Figuren ganz und gar nicht gearbeitet seyen um von unten gesehen zu werden, sondern allein für eine Aufstellung passen die mit dem Beschauer auf gleicher Linie sey.“ Da der erste oben besprochene Punkt für jeden unbefangen Urtheilenden abgethan seyn dürfte, so begnüge ich mich hinsichtlich des andern die Worte eines Englischen Architekten anzuführen, wonach diese Statuen umgekehrt für eine für den Beschauer sehr hohe Stellung gearbeitet waren **).

eine die Söhne, der andre die Töchter aufgenommen habe, wie sie in einem Vasengemälde und auch sonst getrennt vorkommen. Den Pädagogen mit dem Knaben dachte er sich dabei als Gegenstück der Niobe im Mittelpunkte der männlichen Seite, wie Niobe selbst in dem der weiblichen). Allein auch nach dem Geschlecht gesondert, sind dann die Geschwister auf demselben Raum und der Eindruck des gewaltigen Unglücks wird daher nicht auf die Hälfte zurückgebracht. Die Erzählung erträgt auch die Scheidung im Raum darum weil sie auch das Gleichzeitige nur getrennt oder successiv zur Anschauung bringen kann: nicht so die Darstellung der Kunst. Auch wäre doch schwer zu glauben dass ausser den zur einen Gruppe fehlenden Figuren uns noch einmal so viele als alle zusammen für eine andre fehlen sollten: denn eine geringere Zahl ist nach den Massverhältnissen nicht anzunehmen. Für die gegebene Zahl der Figuren reichen uns sodann die in der Fabel gegebenen Personen nicht aus, da man eine Mehrzahl von Pädagogen und Ammen so wenig als eine viel grössere Zahl von Söhnen und Töchtern wird annehmen können.

**) Zusatz zu der Ausgabe der Antiquities of Athens Vol. 2 1825, in der Uebersetzung Darmstadt 1831 S. 63. „Es ergiebt sich bei angestellter Untersuchung deutlich, dass diese Statuen für einen einzigen und hauptsächlichen Gesichtspunkt berechnet waren, das heisst sie waren alle, mit Ausnahme der hingestreckten Figur gezeichnet um von einer Stellung in der Vorderseite der Fläche ihrer grössten Ausdehnung geseken zu werden; und wenn sie diesem Prinzipe gemäss in einer Linie aufgestellt waren, so würde man bemerkt haben dass ihre Gruppirung veranlasst wurde durch das Motiv, lediglich eine

Viele andre haben die Giebelgruppe nicht bezweifelt, sondern theils von neuem in besondre Betrachtung gezogen, theils im Allgemeinen als gültig vorausgesetzt ***)].

Ausdehnung der Glieder an den Figuren nach der Seite und den Ecken hervorzubringen: eine Beschränkung welche allein in architektonischen Bedingungen ihren Grund haben konnte. Diess konnte in der Griechischen Baukunst, die mit der Sculptur so eng verbunden war, durch nichts anders als durch ein Giebelfeld veranlasst werden, und diese Statuen waren auch, wie an einer der Figuren deutlich wird, für eine Stellung gearbeitet die über dem Auge sehr erhaben war. Bei dieser Annahme, und wenn wir die Figuren nach ihrer Höhe auf eine dem Winkel der Seitenneigung eines Griechischen Giebelfeldes angemessene Art vertheilen und uns dabei von dem Gefühle leiten lassen dass der Gegenstand eine Handlung der Figuren verlange, welche auf den Punkt von welchem die unglückbringende Ursache ausgehe Bezug habe, so wird sich ergeben dass die Gruppe so zu einem Ganzen geordnet eine geschmackvolle und ergreifende Zusammenstellung abgeben werde." Eine andre zur Widerlegung des im Bullettino erwähnten Grundes gemachte Bemerkung, dass eine Berechnung des Effects für den bestimmten Standpunkt nicht vor der Zeit des Lysipp vorausgesetzt werden könne (Götting. Anz. 1844 S. 1695), wird durch eine bekannte Anekdote von Phidias und Alkamenes widerlegt und ist auch an sich nicht wahrscheinlich wenn man die Statuen des Phidias betrachtet oder nur an die feine Berechnung denkt, wonach die Säulen des Parthenon der Wirkung auf das Auge angepasst sind. Lysipps Ausspruch, dass seine Vorgänger die Menschen gebildet hätten wie sie seyen, er wie sie zu seyn schienen, gehört auch hierher.

***) Guigniaut Religions de l'antiqu. pl. 215 bis, Explic. p. 331—333.

E. Gerhard drei Vorlesungen über Gypsabgüsse Berlin 1844 Taf. 3. S. 49. Darin ist der aus der Tragödie des Sophokles geschöpfte Stoff mit der Erklärung der Bildwerke verwebt.

A. Trendelenburg Niobe, Betrachtungen über das Schöne und Erhabene Berlin 1846.

Kugler Kunstgeschichte 1841 S. 267. O. Jahn die Hellenische Kunst, Rede. 1846 S. 19. Hettner Vorschule der bildenden Kunst I S. 224 ff.

X.

In dem neuesten Versuche die Gruppirung der Niobiden zu berichtigen und fortzuführen, dem von Müller in den Denkmälern der a. K. Taf. 33, sind neben der Niobe links beibehalten die zwei Töchter, diesen gegenübergestellt aber der Pädagog und der jüngste Sohn, die durch die Entdeckung in Soissons eine andere Bestimmung erhalten. Dann sind als Seitenstücke gegenübergestellt die beiden Söhne die bei Cockerell neben einander im Anfange der Reihe stehen, indem nemlich der erste herumgedreht, die Vorderseite von neuem herausgekehrt ist, nach der Abbildung bei Zannoni (Taf. VI), wodurch die Gegeneinanderstellung bewirkt wird. Allein diess verträgt sich nicht damit dass die beiden Exemplare der Figur in Florenz, nicht bloss das eine die Seite des Rückens besser ausgeführt haben als die vordere. Auch bemerkt schon Meyer dass die Statue nach der Beschaffenheit der Gestalt selbst, welcher von vorn gesehen der ganze rechte Schenkel mit dem Beine durch ein Felsstück verdeckt wird, in Florenz falsch aufgestellt sey, und Hr. Wagner ist hierüber (S. 209. 240) einverstanden. Dass die Figur durch die Ansicht, unter welcher sie auch Cockerell genommen hat, gewinne, kann wohl nicht streitig seyn. Zugleich ist ein Vortheil für die ganze Reihe darin dass auch eine Figur die Rückseite darbietet, dazu in schönem Contraste mit einer andern von ähnlicher, schräg gedehnter Bewegung.

Dann stellt Müller dem Vaticanischen Geschwisterpaar eine ganz neue Gruppe gegenüber, welche durch die Gemmenabdrücke des Archäologischen Instituts (I, 74) zuerst bekannt geworden. Ein schwarzer Achat, worin Gerhard erkannte: Niobe che difende il suo figlio, stellt nach Müllers Vermuthung eine Tochter derselben vor, die über einen ihrer Brüder schützend das Gewand ausbreitet; und diess ist allerdings wahrscheinlicher als die erste Erklärung. An Jugendlichkeit scheint es der Figur nur durch die Schuld des Steinschneiders zu fehlen, der alle Formen derb und streng, auch an dem knieenden Knaben genommen hat. Die Mutter be-

deckt mit ihrem Leibe und dem ganzen Gewande die kleinste Tochter bei Ovid (6, 298). An dem Relief in Wiltonhouse sucht sie knieend das Kind mit ihrem Körper zu decken, das Gewand aber fliegt im Winde. An dem Vaticanischen ist zu ihrer Seite eine grössere Tochter im Hinsinken, die sie mit dem Kniee und dem Arm auffängt, die kleinste eilt auf sie heran; sie selbst ist in Verzweiflung und schwingt den Peplos in der Luft. Was Visconti bemerkt, dass sie sich bemühe ihre Tochter zu verbergen um sie den Pfeilen zu entziehen und die Göttin um Gnade für sie flehe, ist nur so angenommen und im Widerspruche mit dem Bilde. An dem Borghesischen Sarkophag drängen sich ein Knäbchen und eine eben so kleine Tochter von beiden Seiten an die Mutter, die zwar das Mädchen umfasst, aber an Abwehr mit dem Peplos auch nicht denkt. Dieser, im Bogen über dem Haupte fliegend, deutet auf Windsausen in Begleitung dieser Geschosse. Neu ist demnach die Gruppe des Steins auch hinsichtlich des Gedankens des zum Schutz übergebreiteten Gewandes [Nur in der Wandmalerei eines Columbarium kommt etwas Aehnliches vor]. Die Figuren aber sind offenbar Nachbildungen von der Tochter die den Mantel mit der linken Hand in die Höhe zieht, die man vorher allgemein auf den sterbend liegenden Bruder herabblicken liess, einzig mit ihm beschäftigt, für sich keine Gefahr ahnend, und von dem gleichfalls getroffnen, auf das linke Knie niedersinkenden Bruder, obgleich nicht ohne einige bedeutende Veränderungen. Der anlockende Grund den Stein als Aufschluss für die beiden Statuen zu benutzen liegt in der Vaticanischen Gruppe, von welcher angenommen wird dass der Bruder sein Gewand zum Schutz über die Schwester herbreite. Dieser Meinung bin ich indessen nicht. Der Niobide wird in seinem flüchtigen Laufe durch die vor ihm zusammenfallende Schwester aufgehalten; was sehr wohl erfunden ist um die Raschheit des Verderbens fühlbar zu machen. Der Mantel den er mit der Rechten über sein Haupt emporzieht ist, wie auch Meyer bemerkt, zu seinem eigenen Schutze, müsste ganz nothwendig anders

gewendet seyn wenn er der Schwester gelten sollte. Auch der Bruder, der verhergeht, hält den Mantel in die Höhe. Die Schwester, da sie todt hinfällt, noch mit dem Mantel schützen zu wollen, wäre mehr unklug als gutmüthig und rührend. Die Uebereinstimmung zwischen beiden Paaren stellt sich her wenn wir auch in Ansehung des andern das naiv zärtliche und ziemlich schwächliche Motiv, welches dem alten Steinschneider gefallen hat, dem Bildhauer absprechen. Ja wir sind wohl genöthigt diess zu thun da die beiden Statuen immer getrennt bleiben und erst durch den Steinschneider die Figuren gruppirt worden sind. Dieser ändert die Stellung des knieenden Knaben, welcher mit sterbenden Kräften doch noch muthig sich mit der Linken auf einen Stein stützt, das rechte Bein ausgestreckt anstemmt, die linke Hand geballt in die Biegung des Schenkels setzt, als ob er damit, wie Meyer bemerkt, eine Wunde zuhalten wollte, den halberstarrten Blick aber überrascht, doch unerschrocken, in unschuldigem Trotz oder, wie Manche meinen, erzürnt nach der Höhe richtet, diese Stellung ändert der Steinschneider in der Art um dass der Knabe ganz an die Schwester geschmiegt ist, nach ihr den rechten Arm aufrichtet indem er auf dem rechten Knie ruht und dagegen das linke Bein ruhig aufsetzt; die Schwester aber breitet ihren Mantel, unter welchen allein durch die vorgenommene Umgestaltung der Knabe gebracht werden konnte, zierlich über ihn her. An der Statue der Schwester sind beide Arme und Hände neu. Von dem über die Schulter gezognen Mantel konnte man mit Recht annehmen (Wagner S. 207), dass sie ihn zu ihrem Schutze erhebe indem sie langsam vorschreitet als ob sie im Gegensatz mit den flehenden Schwestern in Ergebung den unvermeidlichen Tod erwartete. Wenn man daran denkt die beiden Figuren nach dem Vorbilde des geschnittnen Steines in eins zu gruppiren, so zeigen sich zwei Schwierigkeiten die schwerlich zu überspringen seyn möchten. Die Gruppe müsste dann als Gegengewicht der Vaticanischen um so genauer abgewogen seyn als die

Bezüglichkeit in dem gleichen Momente sowohl als Motiv, in dem gefälligen Gegensatze der jüngern Schwester und des jüngern Bruders, die vor dem älteren Bruder und der jüngeren Schwester sterbend niedersinken, es sey nun gutmüthig in vergeblichen Schutz genommen oder auch bloss überraschend und hemmend, sich besonders auszeichnet: und diese enge Bezüglichkeit wird noch dadurch verstärkt dass die beiden Gruppen in der Mitte einzeln stehender Figuren die Aufmerksamkeit stark auf sich ziehen. Nun ist aber die Figur des Bruders in der Vaticanischen Gruppe beträchtlich niedriger als die der Schwester in der andern, was bei einer symmetrischen Paarung sicher nicht stattfinden sollte. Noch unerwarteter aber wäre es dass die beiden Gruppen nicht gegeneinander stehn würden, sondern wie hinter einander, wodurch in dieser Art der Composition ein wahrer Mislaut entsteht. Demnach scheint es dass der Steinschneider zwar die Figuren beide, und wir wollen annehmen als nebeneinander stehende vor Augen gehabt, die Beziehung, die Bedeutung und Stellung aber verändert hat. So hat er eine Handlung erfunden, die, von der Niobe selbst bei Ovid entlehnt, bei einer Schwester, gegenüber einem fast schon herangewachsenen Bruder nicht sehr glücklich ist, die aber in der vereinzelten Darstellung von einem Paare der Niobiden eher als vielleicht irgend eine andere geschickt ist an die Personen, die man zu verstehen habe, zu erinnern. Doch ist auch möglich dass der Mann eine ganz andre Geschichte darstellen wollte, wozu ihm gerade die beiden Niobidenfiguren passten. In dem Verzeichnisse der Preussischen Gemmensammlung führt Tölken (S. 258) einen Niobiden an, der bekränzt einen seiner gefallenen Brüder auf der Schulter davon trägt, einen andern der mit gezücktem Parazonium und vorgehaltener Hand zum Himmel emporblickt. Man sieht also wie in diesem Gegenstande die Einbildungskraft späterer Künstler sich thätig erweiset und dabei mit rührenden und naiven Effecten spielt. [So eilt bei Ovid Alphenor herbei, seine zwei im Siegkampf getödeten Brüder in die Arme

zu schliessen (6, 248). In der Französischen Akademie in Villa Medicis in Rom, wo in den Nischen der Seitenhalle die Familie der Niobe in abgesonderten Figuren aufgestellt ist, hat der ehmalige Director Ingres die älteste Tochter mit der als Psyche bekannten Figur in ähnlicher Art wie Müller einen Bruder zusammengruppirt, so dass jene den Peplos über diese wie zum Schutz hinhält. Hier sieht man an der Statue selbst, dass auf diese Art die älteste Schwester zu regungslos erscheint, nicht den dieser Handlung gemässen Ausdruck hat, während sie für sich allein betrachtet und als betäubt aufgefasst, im Contrast mit ihrer Schwester neben der heroischen Mutter, besser gefällt. Eigen dass gerade diese eine Figur nicht die Familienähnlichkeit hat, die man in allen andern bemerkt — facies non omnibus una, nec diversa tamen, qualem decet esse sororum. Müller wollte in seinem Handbuch (§. 126 Anm. 5) die Gruppe des Steins auch wiederfinden in einer vermeintlichen Gruppe des Capitolinischen Museums, worüber oben in dem Verzeichniss der noch vorhandenen Wiederholungen unter den Söhnen N. 1. 2 Auskunft gegeben ist. Die Schwester in dieser angeblichen Gruppe ist die auch von Müller selbst Anm. 4 von den Niobiden ausgeschlossene Psyche. Es wird nach allem diesem klar seyn, mit welchem Recht Cron in den Münchner Gelehrten Anzeigen (1844 S. 957) sich wundert, dass „die durch die Stellung der ältesten Tochter nothwendig motivirte Gruppirung mit dem Sohne", die überdiess durch den geschnittnen Stein bestätigt werde, auch von Gerhard nicht zugelassen worden sey].

XI.

Die pyramidalische Aufstellung ist durchgängig unter die Bedingung der Grössenverhältnisse gestellt. Ich will daher die von Zannoni bei jeder Statue bemerkten Masse, in Millimeter mit dem Sockel und ohne denselben, nur bei einer in Palm und Unze[40]), zusammenstellen, dabei aber die Ordnung

40) Die Reduction auf metri unterliess ich, in Ungewissheit ob

nach der wahrscheinlichen Abstufung des Alters befolgen. Hierin halte ich mich an Meyers Bestimmung, schon um die Vergleichung seiner Bemerkungen zu erleichtern, füge jedoch auch eingeklammert die abweichende Meinung von Herrn Wagner bei. Daneben ist die Tafel der Galeria di Firenze von Zannoni angegeben, so wie die Ziffer der Figuren in der Cockerellschen Zeichnung von der linken Seite an zu der rechten, und bei diesen klammere ich von der Niobe an die Ziffer eins oder des andern Nachstichs bei, wo die Mutter mit der jüngsten Tochter für eins gezählt wird, und daher die folgenden Ziffern um eins tiefer stehen. Auch füge ich eine Hinweisung auf Müllers Denkmäler Taf. 33. 34 hinzu. Die vorderste Reihe endlich enthält die Ziffern der Figuren in dem dieser Abhandlung beigefügten Entwurf.

---

bei dieser einen Statue Zannoni den palmo dei architetti oder den Florentinischen angegeben hat.

Unsre Kupfertaf.	Meyer	Zannoni	Müller	Cockerell	metri
8	Niobe	1.	a	7	2, 305. 2, 070.
12	Pädagog	15.	b	11 (10)	1, 758. 1, 656.
4	1 Sohn	9.	l	3	1, 663. 1, 438.
3	2 Sohn	12.	m	2	1, 517.
16	3 Sohn	2.	g	10	liegend
14	4 Sohn	4.	e	14 (13)	1, 311. 1, 263.
2	5 Sohn	6.	f	1	1, 400. 1, 312.
13	7 Sohn	11.	c	13 (12)	1, 311. 1, 217.
15	Narciss	74.75.	n	—	p. 4. onc. 10. l. 3.
11	(1) 2 Tochter [41]	3.	d	9	1, 925. 1, 808.
7	(2) 3 Tochter (2.)	10.	h	5	1, 788. 1, 613.
6	(3) 4 Tochter (3.)	13.	i	4	1, 722. (?) 1585.
5	(5) 6 T. (im Vatican)	—	—	—	
1	(6 die todt liegende)				
9	7 T. (bei der Mutter)	1.	a	8	

41) Als die älteste nahm Meyer die Muse, Taf. V bei Zannoni, n. 6 bei Cockerell. Die Nymphe Anchirrhoe ist bei Zannoni Taf. VIII. Die Anchirrhoe ist auch unter den Humboldtischen Antiken in Tegel und diese Statue in Gyps abgeformt in Berlin käuflich

XII.

Unter so verschiedenen Bedingungen der Grösse, der Zahl, der Symmetrie, der vorhandenen sichern, unsichern, überzähligen Figuren, Bedingungen die sich zum Theil bei der Untersuchung als Bedrängnisse fühlen lassen, ist es nöthig einen Entschluss zu fassen und glücklichen Entdeckungen der Zukunft die Berichtigung oder Vervollständigung zu überlassen. Ueberflüssig kann es nie seyn, dass man das was jetzt bekannt ist in die Verbindung zu bringen suche, wodurch innerhalb des Gegebenen die Anstösse der andern schon versuchten Aufstellungen möglichst vermieden, die reine Bedeutung und der Zusammenhang der Figuren so ungezwungen als thunlich ist hergestellt werde. Wer da meinte, die Sache sey leicht, dem dürfte man noch viel leichter Einwendungen auf mehr als einem Punkt entgegenstellen können wenn er selber sie ausführte. Man darf sich dabei nicht verhehlen, dass Versuche dieser Art leichter und sicherer mit den Statuen selbst als nach blossen Zeichnungen anzustellen seyen: wir müssen diess denen überlassen die dazu im Stande sind, zweifeln aber nicht dass die Schätzung der vollendeten Kunst von einer bisher noch vernachlässigten und nicht genug ergründeten Seite in dem Grade steigen werde, dass man die Mühe solcher Versuche sich nicht wird verdriessen lassen.

Auf sieben Paare der Niobiden hingewiesen, mit keiner Nebenperson ausser dem Pädagogen bekannt, nehmen wir diesen auch als die einzige an. Da das jüngste Mädchen mit der Mutter wie zu einer Gestalt verbunden ist, so entsteht eine Ungleichheit in der Zahl der auf beiden Seiten zu vertheilenden Personen: diese wird durch den Pädagogen wieder ausgeglichen. Zwei Gruppen sind gegeben, die Vaticanische für die linke, die von Soissons für die rechte Seite des Beschauers, beide nach ihrer Richtung gegen den Mittelpunkt, beide auch in der Höhe der ältern Person nur wenig verschieden unter einander, nicht mehr als nach dem natürlichen Verhältnisse. Ausser diesen Gruppen, welche

die Mitte ihrer Seite eingenommen haben müssen, noch zwei andere anzunehmen wagen wir nicht, da nicht einmal von einer sichere Spur ist. Die Gruppe des geschnittnen Steins wagen wir nicht als ursprünglich gelten zu lassen da die beiden Figuren, welche dieser entlehnt hat, in der Giebelgruppe sich den zwei einzeln stehenden oder vielmehr auf die Mutter zueilenden Töchtern, die hier nach übereinstimmendem Urtheil ihren Platz finden, gegenüberstellen. Und vielleicht ergiebt sich so gerade der Gedanke des Erfinders bei der ruhig stehenden Tochter. Sie scheint bei dem Angstgeschrei, das nothwendig eine solche Scene begleitet, nach ihren Geschwistern sich hinzuwenden, auszuschauen welch Unglück sey, sie zu empfangen. Sie thut diess mit Aengstlichkeit, daher der aufgezogene Peplos, und sie veranschaulicht durch ihre Bewegung nach der Seite des Unglücks hin, die von der aller übrigen Figuren sich unterscheidet, in Verbindung mit dem Standorte der Mutter, worin wir die Pforte des Hauses vermuthen, das Plötzliche der betäubenden Erscheinung für die kinderberaubte Niobe. Umgekehrt ist gegenüber die Schwester zunächst der Mutter in dem Augenblicke da sie der rettenden Schwelle genaht ist schon getroffen, was die nach dem Nacken fahrende Hand verräth [42]) — wobei sie im Lauf eben einzuhalten und die Rechte, womit sie das Gewand beizog, schon sinken zu lassen scheint — so zart der Ausdruck des sich anmeldenden Todes als die ganze unvergleichliche Gestalt; — die andre, in vollem Lauf, ist noch unversehrt. Die Gruppen die nunmehr folgen, rechts der Pädagog mit dem Knaben, der sich erschreckt

42) Meyer sagt, sie bebe jammernd das Haupt empor; Hr. Wagner S. 207 setzt hinzu, mit ihrer Linken sey sie bemüht den Mantel über die Schulter heraufzuziehen, während sie mit der Rechten denselben vorn zusammenfasst, nemlich um den Schritt zu beschleunigen. Auch Schlegel bemerkt, dass keine der Töchter von dem Pfeile getroffen sey. In Verwunderung darüber, die charakteristische Bewegung der Figuren verkannt zu finden, sah ich dass Thiersch S. 370 sie auf dieselbe Art, die mir ausser Zweifel zu seyn scheint, aufgefasst hat.

von der linken Seite an ihn anschliesst, doch keck genug um sich umzuschauen und der von dem rechten Arm des Alten sorglich umfasst wird, auf der rechten Seite, und der eilende Jüngling, der auf seinem Knie die fallende Schwester auffängt, auf der linken scheiden die beiden Hälften ungefähr in ihrer Mitte, wodurch das Ueberschauliche in der Anordnung so sehr gefördert ist dass die Verschiedenheit in der äusseren Erscheinung wohl als absichtlich gedacht werden mag. Denn die Uebereinstimmung auch in der Richtung und in den Massen hätte eine steife Abgemessenheit herbeigeführt, die vorzüglich bei einem solchen Gegenstande die Wirkung offenbar schwächen würde. Hierauf stehen gemäss der Richtung nach der Mitte hin so bestimmt als die vorhergehenden Figuren und nach diesen, weil die Abstufung der Höhe durch die Stellungen es erfordert, die beiden Söhne, der eine von vorn, der andre vom Rücken gesehen, wie Cockerell sie gestellt hat. So haben wir auf dieser Seite sechs der Geschwister und es bleibt im Seitenwinkel gerade der Raum übrig für das siebente, eine todt ausgestreckte Figur. Die erhaltene gehört, da der Kopf nach innen zu liegen muss, ihrer ganzen Composition nach auf die andre Seite, und wir setzen daher hier eine weibliche Leiche.

An den beiden letzten stehenden Figuren scheint es mir vorzüglich klar werden zu müssen, wie nöthig es sey dem Gedanken des Meisters nachzugehen, der in jede Gestalt einen verschiedenen Ausdruck der grässlich schnell und drohend überraschenden Gefahr zu legen verstand, gleich nur an Kraft, Natürlichkeit und Eigenthümlichkeit. Wie die Kunst durch sinnreiche Andeutung eine stumme Poesie war, Umstände errathen liess welche die neuere Kunst meistentheils der Poesie zu beschreiben überlässt, sieht man hier auch in der Sculptur. Ich möchte sagen, dass jene beiden Figuren gar nicht verstanden sind wenn man sie nicht in ihrem Bezug aufeinander fasst [43]). Dass sie durch ihre umgekehrte

43) Wagner S. 209. „Der fünfte Sohn der Niobe hat eine etwas

Stellung eine dem Auge gefällige Abwechselung, den Contrast von Brust und Rücken darbieten, ist, obwohl es bei dieser Aufstellung nothwendig scheint, das Geringere. Die Idee dabei aber ist dass beide Jünglinge in dem Augenblick als sie den Pfeil schwirren hörten[44]) und eine Leiche hinstürzen sahen, zu gleicher Zeit sich umschauen und die Flucht nehmen, und diess zwar mit einem Satz, in welchem sie sich zugleich umschwenken um, sobald sie noch einen Blick nach der Seite, von wo der Schuss kam, gethan haben, sie mit dem Rücken anzusehen. Dieser Umschwung des Körpers, dieser gewaltige Ansatz zum Laufen macht um so mehr den Eindruck der Verwirrung und Eile als der eine sich rechts, der andre links herumwirft. Das Ausstrecken des einen Arms verstärkt den Schwung und der eine reisst dabei zugleich den Mantel in die Höhe, den der andere unten beipackt damit er ihn im Laufen nicht hemme. Eine Ueber-

---

sonderbare Stellung, und man kann nicht so ganz errathen, was er denn eigentlich will oder soll. — Das rechte Bein, mit welchem er auf einen Stein emporzusteigen scheint, ist von der Vorderseite gar nicht zu sehen, woraus zu vermuthen, dass diese Bildsäule eigentlich nur auf den Anblick von der Rückseite berechnet gewesen. Aber was soll der nach vorn und über sich ausgestreckte Arm? Ich bin daher der Meinung, dass diese Bildsäule nicht so einzeln gestanden, sondern auf irgend eine Weise mit einer andern Figur verbunden gewesen." S. 216. „Mit dem ausgestreckten rechten Arm scheint er das Pferd gehalten zu haben, während er mit erschrockenem Blicke nach der erzürnten Gottheit emporschaut. Auf diese Weise liesse sich seine sonst etwas sonderbare Stellung einigermassen erklären, und zugleich würde deutlich, warum seine Vorderseite, welche dem Pferde zugekehrt war, weniger ausgearbeitet ist, als die Rückseite." — Derselbe S. 207 von dem Gegenstücke: "Wahrscheinlich der zweite Sohn der Niobe. Er schaut mit zurückgewandtem Gesicht ängstlich über sich und scheint ebenfalls (wie der älteste, der mit der Schwester gruppirt ist) im Begriffe zu seyn, sich mit dem Mantel, mit welchem er seinen ausgestreckten linken Arm umwunden hat, das Haupt zu verhüllen. — Das linke Bein setzt er auf einen hohen Stein, als wenn er solchen besteigen wollte."

44) Ovid VI, 230: audito sonitu per inane pharetrae.

einstimmung in der Richtung der Arme scheint durch die Beziehungen, worin beide Figuren überhaupt unter einander stehen, geboten. Die Felsstücke endlich deuten wilde Flucht über Stock und Pflock an; und diess streitet nicht mit der Voraussetzung die wir machen, dass Niobe an der Schwelle ihres Hauses stehe, da der Raum im Uebrigen durchaus nicht auszumessen, sondern mit der ganzen Darstellung idealisch oder symbolisch behandelt ist. Lebhafter konnte unter den Bedingungen des Raumes schwerlich das Entsetzen und die Flucht am äussersten Punkte, wo die Gefahr am nächsten war, ausgedrückt, nicht glücklicher eine angestrengte und gewaltsame Stellung in ihrem flüchtigsten Höhepunkt ergriffen werden.

Auf der andern Seite, wo wir mit dem Pädagogen vier Figuren an die Mutter angereiht hatten, sind zwei Geschwister den eben beschriebenen Figuren und eine Leiche der im andern Giebelende gegenüberzustellen, und zwar, wenn wir die Leiche des Sohnes hierher bringen, noch eine Schwester und ein Bruder. Diese fehlen uns beide und sind auch nicht mit sehr grosser Wahrscheinlichkeit zu vermuthen. Es lässt sich denken an den sogenannten Narciss und weiter abwärts an die Psyche, vorausgesetzt dass diese früher die Bedeutung einer Niobetochter gehabt habe.

[Leider kannte ich, als ich vor elf Jahren diess schrieb, eine Figur nicht selbst, die ich damals im Verzeichniss der Töchter anführte aber unberücksichtigt liess weil ich in ihr eine Wiederholung „der als Muse ausgeschiedenen" unter den Florentinischen vermuthete. Levezow in Böttigers Amalthea (2, 366) sagt von ihr: „Tochter der Niobe, stehend, 5 F. 10 Zoll hoch; Theil einer ähnlichen Gruppe als die Florentinische, gut erhalten." Aber an eine Gruppe in Marmor ausser der berühmten hatte ich keinen Grund zu glauben. Jetzt nachdem diese Statue durch Gerhard bekannt gemacht ist, scheint mir kaum ein Zweifel daran übrig zu bleiben, dass sie wirklich eine Niobetochter sey, als welche sie auch Fr. Tieck in dem Verzeichniss des Berliner Museums

bezeichnet hatte (N. 123). Gerhard in dem seinigen, das damals noch nicht erschienen war, gab schon etwas mehr Aufschluss und setzt jetzt in der Archäologischen Zeitung 1844 Taf. 19 S. 301 sehr wohl auseinander, warum die herrliche Figur, die nach Tieck von Griechischem Marmor ist, zu unsrer Gruppe selbst gezogen werden könne. In Ansehung der Psyche schienen mir schon vorher, wie ich am Schluss bemerkte, die Zweifel und Bedenklichkeiten so gross dass ich sie in der Zeichnung lieber gar nicht aufnahm, sondern die Stelle offen liess. Guigniaut nahm sie und so auch Gerhard (drei Vorles.) in den von dem meinigen übrigens völlig unverändert copirten Entwurf auf, jener, wie er ausdrücklich bemerkt, nur als subsidiarisch, zur Ausfüllung der Lücke zwischen den beiden hingesunknen Knaben, dieser auch nicht sehr entschieden[44*]). Doch schliesst Gerhard die Psyche nicht aus indem er die Berliner Statue aufnimmt, sondern giebt statt jener die vor den Füssen des Bruders niedersinkende Schwester auf (S. 64 der drei Vorlesungen, wo die Abbildung der neu hinzutretenden Schwester in der Archäologischen Zeitung schon nachgewiesen ist). In Villa Medicis wurde die Psyche, wie oben bemerkt, mit der ältesten Tochter zusammengruppirt. Indem ich jetzo die Berliner Statue neben die Mutter stelle, gebe ich den Vortheil auf, den mir vorher der Contrast der Bestürzung der für die älteste genommenen vorher neben die Mutter gestellten Tochter mit dem Charakter der Niobe selbst zu haben schien: aber die heroische Haltung der jetzt neben die Mutter gesetzten Figur bringt eine ähnliche Wirkung hervor, denn es wird die Grossheit der Tochter überboten von der heldenmüthig gewaltigen Mutter, wodurch diese ebenfalls sich noch mehr hebt. Dagegen sticht von der unerschütterten Tochter

44*) S. 63 — "Die als flüchtige Niobide wohl gelten könnte, wenn auch dieselbe Figur in antiken Wiederholungen durch Schmetterlingsflügel zu einer Psyche geworden ist." S. 51 dagegen werden von den mit den Niobiden gefundnen Figuren drei ausgeschlossen, "die man richtiger als Muse, Nymphe und Psyche benennt."

neben der Mutter die Schwester durch Verschiedenheit des Ausdrucks desto mehr ab: denn diese ist, wenn auch nicht wie erstarrt, doch wie betäubt und eilt in ihrer Bestürzung sich das Gesicht zu verhüllen. Wenn wir uns mit Recht Niobe an der Schwelle ihres Hauses gedacht haben, so scheint es, dass die nun neben sie gestellte Tochter, so wie die folgende vom Lärm der Fliehenden, von Geschrei und Sturmsausen aufgeschreckt, eben herausgetreten sind und bei dem Anblick, die eine alle Kraft in sich aufbietet, die andre allen Muth sinken lässt. Ein andres Meisterstück der Ausführung ist einzeln aus Villa Adriana hervorgegangen, wovon eine weit nachstehende Wiederholung in der Florentinischen Gesellschaft sich fand. Die schöne Statue in Berlin, die in der Ausführung den meisten von diesen überlegen seyn soll, die ohne Zweifel auch von Rom in die Baireuther Sammlung, dann nach Berlin gebracht worden, ist in Florenz nicht. Aber der dortige Statuenverein ist auch in den Töchtern nicht vollständig. Die Möglichkeit, dass die Figur ursprünglich zu der Reihe gehört habe, ist klar und die Wahrscheinlichkeit ist sehr gross nach dem in Geist und Styl und Kunst so sehr übereinstimmenden Charakter. Die versuchte Composition der Gruppe gewinnt durch sie in einem sehr hohen Grad, und dadurch wird zugleich in viel höherem Masse der Zweck erreicht, welcher der war, aus den gegebenen Statuen ein Ganzes zusammenzusetzen, woraus man die Ueberzeugung schöpfen könnte, dass an der Stelle der wirklichen Gruppe die für immer untergegangen ist, wir von ihrer Anordnung aus Gründen, Analogieen und in einandergreifenden Symmetrieen wenigstens genug zur Anschauung bringen um von dem Geiste, den Grundsätzen und der Herrlichkeit des Untergegangenen auch in dieser Hinsicht eine bestimmtere Ahnung fassen zu können, woraus man sogar die Beruhigung gewinnen möchte, dass von der Niobegruppe wenn auch darunter an Werth sehr ungleiche Nachbildungen der Figuren sind, doch etwas mehr als Trümmer auf uns gekommen seyen.]

Bei dem Narciss ist zu erwägen, ob er von vorn zu sehen, und es scheint diese Ansicht der andern, von der Seite und halb vom Rücken, aus verschiedenen Gründen vorzuziehen. Er floh nach der Seite der Mutter, ward im Rücken getroffen und sank. Vorzüglich aber ist zu bemerken, dass auch an dem Vaticanischen Sarkophage, wo von beiden Enden her Apollo und Diana seitwärts schiessen, eine Tochter, die neben dem Apollo steht, gerade von der andern Seite her durch Diana aus der Entfernung getroffen wird. Die Vorstellung also, dass die Geschosse sich kreuzen könnten, so dass die Familie auf beiden Seiten beiden Göttern zur Beute wird, muss zugegeben werden. Aber auch nur so ist die Figur des Narciss überhaupt brauchbar für unsere Gruppe. Denn auf der andern Halbseite würde sie nicht bloss überzählig seyn, sondern auch der Stellung nach den drei andern Söhnen sich allzueinförmig anreihen.

Was den sogenannten Niobiden in München betrifft, so unterscheidet dieser knieende und flehende Jüngling sich dadurch von allen andern Figuren beträchtlich, dass er allein ohne alles Gewand ist. Er muss entweder zu einer andern Gruppe von Niobiden gehört oder was weit wahrscheinlicher ist, eine ganz andre Bedeutung gehabt haben. Thiersch nimmt ihn für die Parallelfigur des Narciss: ich möchte nicht wagen ihn nur an die Stelle desselben zu setzen, wodurch denn dieser einer andern Gruppe, die auch von verschiedener Bedeutung gewesen seyn könnte, zufallen würde.

Die Ausfüllung der Seitenwinkel des Giebels scheint mit Sicherheit gegeben durch den ausgestreckt liegenden sterbenden dritten Sohn. Dieser darf sowohl nach seiner Verbindung mit den Mediceischen Statuen an dem Orte der Auffindung als nach der öftern Wiederholung zu der ursprünglichen Gruppe gerechnet werden und konnte eine andre Stelle im Giebel nicht einnehmen. Die früher gehegte, namentlich von Meyer und Zannoni ausgesprochene Vermuthung, dass die eine Schwester vor ihm gestanden, betrübt auf ihn niedergesehen habe, begreift sich; ist doch Hr. Wagner

(S. 207. 239) darauf zurückgekommen. Zu verwundern ist wie Cockerell sie auch bei seiner Aufstellung befolgen konnte; hierin werden Alle einverstanden seyn. Uebrigens behauptet Hr. Wagner (S. 230), „die Lage dieses sterbenden Jünglings beweise für sich allein schon deutlich genug, dass diese Bildsäule ursprünglich nicht für einen Giebel bestimmt gewesen. Eine solche auf dem Rücken liegende Bildsäule könne auf einer so hohen Stelle wie der Giebel von unten fast gar nicht gesehen werden, da dieselbe in dieser Lage und bei der Höhe des Gesimses dem Auge des von unten Hinaufschauenden keine Fläche oder Ansicht gewähre. Ein Stückchen Arm und etwas vom Schenkel wäre vielleicht alles was man von derselben mit dem Auge erreichen könnte.“ Allerdings ist die Lage der auf einen Arm gestützten Figuren in den Giebeln des Tempels von Aegina und dem einen des Parthenon, so wie in dem Vordergiebel des Olympieion die beiden Flussgötter die günstigste. Aber die Erscheinung für das Auge ist nicht Alles; der Tod ist langhinstreckend und mit Leichen die Scene einzufassen, da die zunächst Stehenden von den Geschossen zuerst getroffen werden, war natürlich und sachgemäss. [Auch der auf den Rücken zurückgebogene Hyperion am östlichen Giebel des Parthenon, den man aber nur nach dem Marmor selbst beurtheilen kann, da es keine nur erträgliche Zeichnung davon giebt, hat für das Auge etwas Befremdliches, indem er das Symbol der Naturerscheinung dagegen bezeichnend genug ausdrückt.] Wir kennen von den grossen Compositionen der Griechischen Kunst viel zu wenig um leicht abzusprechen über das was ihr nicht ausführbar gewesen sey, wofür sie eine Vermittlung, eine Aushülfe nicht hätte finden können. Dass man von unten, aus der rechten Entfernung von der Figur der Leiche nur wenig erblickt haben sollte, ist nicht wahrscheinlich. Schlegel bemerkt umgekehrt und ich glaube, mit Recht, „von unten gesehn, werde der zurückgesunkne Kopf sich ganz zeigen unter dem rechten Arm und eine schöne Wirkung hervorbringen; da derselbe hingegen auf gleicher Höhe

zum Theil verborgen bliebe. Um den untern Umriss besser abzulösen habe der Künstler eine tiefe Furche zwischen den Körper und das Kleid gezogen worauf er ruht; eine Vorsicht die auf der andern Seite vernachlässigt worden.“ Uebrigens soll die Statue von allen Seiten vollkommen ausgearbeitet seyn (Wagner S. 227). Noch ist auch hier zu bedenken, woran in anderer Absicht so oft erinnert wird, dass wir Copieen vor Augen haben und bei der ursprünglichen Aufstellung die Figur vielleicht nicht genau dieselbe, vielleicht nicht ganz sichtbar, vielleicht durch irgend eine sinnreiche Erfindung ohne Schein des Gezwungnen in etwas erhöhete Lage gebracht seyn konnte. Wenn aber Hr. Wagner der Cockerellschen Vermuthung, dass die Winkel Flussgötter enthalten hätten, entgegenstellt dass diese hier nicht zu dem Gegenstande passten, da der Künstler, statt hiezu seine Zuflucht zu nehmen, „ein Paar der Niobiden sterbend in liegender Stellung hätte anbringen können,“ so giebt er selbst als natürlich und schicklich zu was er auf der vorhergehenden Seite als allein hinreichenden Grund gegen die Giebelgruppe ausgegeben hatte. Denn „ein Paar“ ist doch wohl von beiden Winkeln zusammen zu verstehn, nicht auf jeden von beiden zu beziehn; und sterbend in liegender Stellung ist die bestrittene Figur. An das Ende der Composition setzen auch Thiersch und Müller den liegenden Sohn und dessen Gegenstück. Ich hatte früher an zwei todte Söhne gedacht [45]; ziehe aber jetzt vor eine todt ausgestreckte Tochter anzunehmen, theils weil eine Tochter fehlt während sieben Söhne bekannt sind, theils auch darum weil diess besser die Vorstellung hervorhebt, dass Artemis die Töchter und Apollon die Söhne töden. [In der beigefügten Zeichnug ist die Leiche einer Tochter von der Ecke des Deckels am Vaticanischen Sarkophag, die einzige bloss entlehnte Figur, beigefügt worden].

45) Zeitschr. für alte Kunst S. 594. Auch Feuerbach im Vatic. Apollo S. 263. 364 gesteht, dass zwei gefallene Söhne bequem die beiden Winkel füllen würden.

XII.

Die Anordnungen und Voraussetzungen, die wir, zwar mit ungleicher Wahrscheinlichkeit und nur zum Theil in Uebereinstimmung mit andern Erklärern im Einzelnen machten, sind nun noch durch Betrachtung des Ganzen und Vergleichung mehrerer Figuren unter einander von Seiten des ethischen und des pathetischen Charakters zu prüfen.

Dass die Kinder alle um die Mutter vereinigt sind, stimmt mit der Erzählung der Ilias (24, 603) überein; jedoch nicht so buchstäblich wie Zannoni (p. 17. 32) die Handlung auffasst, im Königshause. Der Künstler, der die Wirkung von Pfeilschüssen selbst vor Augen bringt, bedarf des freien Raumes während sie bei dem Dichter symbolisch verstanden werden können und dem Sterben im Hause nicht geradezu widersprechen. Es ist am natürlichsten Niobe an der Schwelle ihres Hauses, denselben Hintergrund also für die Handlung zu denken, an welchen die Griechen in der theatralischen und nach vielen Vasenbildern zu urtheilen auch in der malerischen Darstellung gewöhnt waren. Die Kinder aber fliehen von beiden Seiten her nach dem schützenden Dache zu und in dem einen Augenblick ehe noch eines die Pforte erreicht hat von wo die Mutter das Schauspiel übersieht, ist es auch vollendet oder wird es doch gleich vollbracht seyn. [Der Mutter zunächst sind schicklich die Töchter, zwei auf jeder Seite in aufrechter Stellung, und durch die entschieden trennende Hauptabtheilung, die durch diesse Masse weiblicher Figuren in die Reihe gebracht wird, stellen sich alle Bezüge unter den Figuren zu beiden Seiten leichter und sichrer heraus. Ausserdem sind Töchter nur auf der Seite zur Linken, eine todt, eine sinkend. Auch die auf dieser Seite der Niobe zunächst stehende ist schon getroffen. Dazwischen fliehen drei Söhne noch unberührt und nur auf der andern Seite sind dagegen drei Söhne gefallen, nur der jüngste vom Pädagogen gehaltne ist noch unverletzt. Es scheint daher dass der Tod von Artemis den Töchtern von der einen, die Pfeile des Apollon den Söhnen von der an-

dern Seite kommen. Darum sind auf der Seite des Apollon die zwei Töchter neben der Mutter, die eine hochbeherzt, die andere ängstlich, und auf der Seite der Artemis die Söhne noch von den Pfeilen verschont; und die männliche Leiche auf Seiten des Apollon, die weibliche auf der der Artemis deuten auf die Nähe beider nach beiden Seiten. Auf sehr feine Art ist diese Stellung der Götter gegen einanderüber geordnet und ihr Bezug zu den Geschlechtern als ein Abtheilungsgrund angenommen, aber auch die Abwechslung männlicher und weiblicher Figuren damit verbunden und sogar der Gegensatz der drei lebendigen, fliehenden und der drei todten oder sterbenden Söhne in den nach der Mutter hin umgekehrten der noch unverletzten und der schon vom Tod erreichten Töchter hineingeschoben. Dass das Durcheinander der Geschwister, wenngleich nach der Kunst gemässigt und geregelt, die Lebendigkeit der ganzen Darstellung befördre, ist klar. Noch unverletzt sind überhaupt vier Söhne und vier Töchter, darunter die jüngsten von beiden, aber diese nicht auf zwei einander entsprechenden Punkten. So scheinen mit symmetrischen Bezügen manigfaltige Verschiedenheiten sich ganz glücklich zu verschlingen. Man könnte hiernach weder sagen, dass die Gefahr oder der Tod gleichmässig vom Mittelpunkt nach den Enden zunehme, noch auch dass sie vorzugsweise von der einen Seite her kommen 45*). In schärfster Unterscheidung von

45*) Das Erste bemerkt Guigniaut, das Andre Gerhard zu der Niobetochter in Berlin, Archäol. Zeitung 1844 S. 362: "Nach der unverkennbaren Spur allmäliger Abdachung, die im Höhenverhältniss der flüchtenden Söhne sich kund giebt, scheint die linke Seite des vormaligen Ganzen diejenige gewesen zu seyn, die von den tödtlichen Göttergeschossen unmittelbar bedroht war und in den dargestellten Figuren demnach den überwiegenden Ausdruck von Todesschmerz, Flucht und Verzweiflung enthält, während auf der entgegengesetzten Seite, rechts vom Beschauer, bei grösserer Entfernung vom Schauplatze des Todes Andeutungen eines gefassten, zum Theil fürsorgenden Schmerzes stattfinden." Die Anschauung der ganzen Gruppe ist hiernach eine gänzlich verschiedne.

der Poesie ist nur Ein Moment dargestellt, der prägnanteste, erfüllt von Bestürzung, Erstaunen, Fassung, Angst, Hülfe und Theilnahme, Flucht, Hinsinken und Todeskrampf, der plötzlichste Uebergang vom seltensten Glück einer zahlreichen Familie in unvermeidlich allgemeines Verderben, ein Augenblick von dem sich höchstens als ein vorhergegangener der unterscheiden lässt, worin die zwei an den Enden abschliessenden Leichen ausgestreckt wurden; und gerade dass der Uebergang vom blühendsten Daseyn zum Tod in dieser Spitze gefasst ist, machte es möglich Hoheit und Kraft, Schönheit und Anmuth durchgängig in solchem Maasse walten zu lassen, dass der Schrecken und die Rührung durch natürliche Schönheit der Erscheinungen gemildert und geläutert wird.]

Niobe, umgeben von erwachsenen Töchtern, macht durch das vergrösserte Maass, worin sie als die Hauptperson dargestellt ist, klar was in der Sculptur das Kolossale bedeute. Dadurch dass sie die Kniee einbiegt um das Kind aufzunehmen und sich ein wenig vorbeugt, wodurch sie scheinbar an Höhe verliert, wächst ihre Gestalt noch in der Vorstellung. Es ist eine sehr richtige Bemerkung, dass das Auge den Bewegungen der Söhne und Töchter folgend immer auf die Mutter zurückgeführt wird.

Ueber den Charakter, welchen die Niobe ausdrücke, ist bis zuletzt verschieden geurtheilt worden. Zunächst ist zweierlei zu betrachten, die Haltung des linken Arms und die dem Ausbruche nahen Thränen. Die erste ist eine naive weibliche Geberde, die Erstaunen verbunden mit Kraftgefühl und hohem Selbstbewusstseyn ausspricht. Das durch diese Bewegung in die Höhe gezogene und schön ausgebreitet herabfallende Gewand vermehrt die Würde und Schönheit der hohen Frauengestalt. Die Art das Oberkleid zu fassen und zierliche oder stolze Faltenmassen zu bilden ist ein grosses Mittel in der Kunst um Anstand, Anmuth und Vornehmheit der Person zur Erscheinung zu bringen: man denke diesen Theil weg und die eingeschränktere Figur verliert viel von ihrem grossartigen und zugleich gefälligen, einnehmenden

Charakter. Im Antlitz ist der in Thränen schmelzende Schmerz nur erst angekündigt; in der Unterlippe wie in den Theilen unter den Augenliedern ist der Uebergang zum Weinen angedeutet[46]. Das entsetzt an den Mutterschoos sich schmiegende Kind hält Niobe mit Kraft an sich, es schwebt halb, sie beugt sich zu seinem Schutz etwas über, mit der linken Seite etwas um, indem sie es zugleich zwischen ihre Kniee einschliesst. Was Meyer und Andre bemerken, auch den Mantel ziehe sie über die Schulter als wollte sie auch diesen zum Schutz anwenden, sich und das Mädchen mit dem-

---

46) Das eine der beiden Griechischen Epigramme giebt der Praxitelischen Niobe allgemein nur Leben, das andere aber bezeichnender Thränen, *ὡς ἔτι μυρομένης πότμον ἑῶν τεκέων.* Anders beurtheilt diess Ramdohr über Mal. und Bildh. in Rom II, 139: „Die von Schmerz gezogenen Augenbraunen, der offne Mund, dessen Unterlippe schlaff herabhängt, geben einen Ausdruck, der keine, auch die kleinste Abänderung leidet, ohne zur Caricatur zu werden, und der, so wie er ist, das wahre Maass der starren Furcht enthält, der entseelten Angst, des Ueberganges zur ohnmächtigen schlaffen Verzweiflung." Feuerbach S. 394: „Auf die ruhige kalte Maske ihres Hauptes ist die schreckliche Gewissheit geprägt, dass die Rache des Himmels nun gesühnt ist. Für keines ihrer Kinder ist diese Mutter mehr vorhanden, wie keines der Kinder mehr für sie; ihr Schirmen des jüngsten ist nur bewusstlose Nöthigung der Natur, sie selbst, mit ihrem emporgerichteten Haupte, die schweigende versteinte Niobe des Aeschylus, die durchgeführte tragische Maske." — Auch im Uebrigen kann ich der dort ausgesprochenen Vermuthung über theatralischen Charakter der Gruppe, orchestische Haltung der Gewänder, rhythmischen Schritt der Töchter nicht recht zustimmen. — A. W. v. Schlegel über dram. Kunst I, 130. „Der Schmerz entstellt den überirdischen Adel der Züge um so weniger, da er durch die plötzliche Anhäufung der Schläge, der bedeutenden Fabel gemäss, in Erstarrung überzugehen scheint. Aber von dieser zwiefach zu Stein gewordenen und doch so unendlich beseelten Gestalt, vor diesem Gränzsteine aller menschlichen Leiden, zerfliesst der Beschauer in Thränen." Später, in den Bemerkungen zu dem Cockerellschen Versuche, mit welchem in Händen er die Statuen von neuem betrachtet hatte, nennt derselbe berühmte Kritiker die Niobe „in Thränen schwimmend, voll Betrübniss und Angst."

selben zu bedecken, scheint mir nach dem eigenthümlichen Ausdrucke des gebogenen Arms zu urtheilen ungegründet und ein nachtheiliges Missverständniss zu seyn, weil es als Wiederholung eines schon benutzten Motivs überflüssig und verglichen mit der Hoheit und der Fassung der Niobe sogar kleinlich erscheint. Einen andern Grund sucht Zannoni auf; er meint, auch Niobe sey in Bewegung zur Flucht und halte den Mantel in die Höhe damit er im Laufe nicht falle. Doch die Wendung, welche sie macht, darf sicher nicht auf Flucht gedeutet werden, da nach ihr hin die Fliehenden von beiden Seiten kommen, da auch die Besonnenheit ein Zug ist der sie wesentlich unterscheidet. Denn diese drückt nun vorzüglich die Wendung des Kopfs nach der Höhe aus. Sie hat sogleich die Ursache des Unglücks begriffen und ist dem Erstarren näher als der Flucht. Indem ihr Mund von dem Schrei bei dem ersten Anblicke sich noch nicht wieder geschlossen hat, hebt sie schon den Blick nach der Höhe, als wollte sie ausrufen: o ihr Götter! Dass sie nicht um Gnade flehe, ist längst eingesehen[47], dass nicht Stolz noch Verzweiflung aus ihr blicke, wird von Meyer richtig bemerkt, aber auch Klage oder Vorwurf gegen die Götter ist nicht ausgesprochen; sondern nur dass sie die Götter als Rächer erkenne; indem das Unglück überwältigend, gränzenlos über sie einbricht, die ganze Fülle ihres bis zum Uebermuthe gesteigerten Glücks in Schmerz und Thränen verwandelt und ihr nichts übrig lässt als Fassung und eine würdevolle äussere Haltung. Die Wendung des Kopfs nach der rechten Seite

47) Auch Zannoni erinnert diess gegen Fabroni, der den Ovid zu seinem Führer nahm. Doch wollte auch Payne Knight in dem schönen Kopfe des Lord Yarborough eine Mischung von mütterlicher Zärtlichkeit, königlichem Stolz und ernstem Flehen ausgedrückt finden, und zwar mit aller leidenschaftlichen Stärke eines mächtigen Gefühls, aber ohne irgend eine gewaltsame Abweichung von der vollkommnen Schönheit. [Gerhard drei Vorles. S. 51: „königlich erhebt sie mit der linken Hand das Gewand, während sie mütterlich mit der rechten das ihr angeschmiegte Mädchen umfasst."]

ist sehr glücklich in Verbindung gebracht mit der des Schooses nach der linken, entsprechend einer zwiefachen Thätigkeit der Gedanken. So gehört die Bewegung des linken Arms der Königin oder der kräftigen Frau, die des rechten der Mutter an. Diese kunstreiche Verknüpfung, sowohl in Bewegung und Gestaltung für das Auge als für den Gedanken oder die Bedeutung, ohne die Grenze der Einfachheit zu überschreiten und ins Künstliche überzugehn, bringt die grösste Wirkung hervor; in der glücklich verschmolznen Aeusserung oder Andeutung so verschiedener Zustände und Stimmungen, die in demselben Momente zusammengefasst sind, liegt das Geheimniss dieser Wirkung, das höchste Verdienst der Erfindung. Man verfolgt nicht Einbildungen, sondern die Linien des Marmors wenn man ausgedrückt findet bei der furchtbaren Ueberraschung noch den natürlichen und angewohnten Muth und Stolz der hohen Frau, dann das Gewahrwerden der Ursache des Unglücks vor dem sie zusammensinken werden, den Ausbruch der Thränen, die nie vertrocknen sollen, die thätige, grossherzige Mutterhülfe, die Kraft die dem Erstarren nicht wehren, doch nicht zum Unterliegen kommen lassen kann. Wir sehen noch die Niobe, die glücklich war, in der stolzen Haltung des Arms und in dem Anstande, der Art von Zierlichkeit selbst, die durch Gewohnheit und Sitte zur andern Natur werden, und zugleich, indem auf das Antlitz unser Blick immer von neuem von der Gestalt und von der ganzen Gruppe als auf den Mittelpunkt des Ganzen zurückzukehren gezwungen ist, fühlen wir wie bald sie in Thränen zerfliessen wird. Das Idealische ist man gewohnt in den Formen aufzusuchen: eine nicht minder bewundernswerthe Sphäre desselben liegt in dieser Art von Symbolik in einander übergehender Zustände in derselben Gestalt. Diese verschiedenen veranschaulichten Zustände begränzen und mildern sich gegenseitig für die Erscheinung; die harmonische Wirkung derselben ist daher, wie ergreifend demohnerachtet der Eindruck der Handlung oder der Schönheit auf Sinn und Gemüth seyn möge, doch noch weit

mehr geistig als erschütternd oder rührend, tief und nachklingend noch mehr als augenblicklich und stark. [Zu andern Zeiten habe ich die Bewegung des linken Arms so aufgefasst wie die welche ich hier bestritten zu haben mich nicht erinnerte. Es schien mir denn Alles auf diess Eine zurückzukommen, dass Niobe, den Augenblick ganz begreifend, die jüngste Tochter zu decken und zu retten wünsche, Beugung der Gestalt und Bewegung beider Arme. Indessen scheint mir immer wieder die Hand, wie Niobe diese gegen ihren Kopf führt, in Verbindung mit der Haltung des Kopfs eher für die andere Erklärung zu sprechen, als für die Absicht den Mantel zum Schutz emporzuziehen. Auch scheint Antipater in dem einen seiner Epigramme (43) eine Statue wie die unsrige vor Augen zu haben, deren ausgestreckte Hand er nicht auf Schutz der Tochter bezieht:

Τίπτε γύναι πρὸς Ὄλυμπον ἀναιδέα χεῖρ' ἀνέτεινας
ἔνθεον ἐξ ἀθέου κρατὸς ἀφεῖσα κόμαν;

Diese Tochter ist übrigens nicht mehr Kind, hat schon Busen. Das Bewundernswürdigste ist die Leichtigkeit in der Bewegung, da nichts mehr als die kräftigste Raschheit die Grösse der angreifenden Gewalt ausdrücken konnte. Die Masse ist durch die Form ganz überwunden, wir glauben nicht Stein, sondern lebendige, sich selbst tragende Bewegung zu erblicken.]

Idealisch und künstlerisch ist auch das Alter der Söhne und Töchter behandelt. Man hat dem jüngsten Sohn als dem jüngsten der Kinder überhaupt neun bis zehn, dem ältesten sechzehn Jahre gegeben. Die Tochter der Gruppe im Vatican ist (nach Wagner S. 222) fast von gleichem Alter, wo nicht noch jünger als die im Schosse der Mutter liegende Tochter. Ganz kleine Kinder mochten die Reliefe, im Kleinen, darstellen: die Statuengruppe schloss sie aus.

Die Pfeile senden beide Götter aus der Höhe wohin die Blicke mehrerer Figuren gerichtet sind, aber nicht gerade von oben, wie in der Perrierschen Zeichnung der in Villa Medicis aufgestellten Gruppe, sondern mehr von der Seite

her, wie in dem Borghesischen und dem Albanischen Basrelief[48]), was die Stellung der Figuren fast durchgängig bestimmt hat. Darin konnte der Künstler dem Homer nicht folgen, dass Apollon die Söhne, Artemis die Töchter tödete: er musste die Einförmigkeit meiden die hieraus entspringen würde, den Ausdruck des Schreckens und der Verwirrung in dem Ganzen verstärken, auch malerische und rührende Wirkung bezwecken durch das Durcheinander und gruppenweise durch das Nebeneinander der beiden Geschlechter. Die Pfeile kreuzen sich: das sterbende Mädchen der Vaticanischen Gruppe, das nach der Mutter hingewendet sinkt, also vor den Geschossen hinter sich floh, hat unter der rechten Brust, also von der andern Seite her, eine Wunde, „wie aus dem eingebohrten Loche worin ein Pfeil, vielleicht von Erz, eingesetzt war, sich schliessen lässt (Wagner S. 222); und eben so mag es unbestimmt bleiben, von welcher Seite her auf dem andern Flügel der sogenannte Narciss, der sich umgewandt hat, getroffen worden. Die Linie selbst, in welcher die Figuren hinter einander stehen, ist nur scheinbar; zu denken ist ein Raum, innerhalb dessen die Bedrängten nicht unmittelbar hinter einander, sondern in derselben Richtung fliehen, und dieser Raum nicht dicht neben, sondern etwas entfernt von der Mutter, obgleich sie zu ihr hineilen. Die Voraussetzungen hinsichtlich des Raumes sind nach der so kühnen als weisen Regel der älteren idealistischen Kunst mit Vorsicht zu bestimmen. Auf jeder Seite blicken einige der Fliehenden, auch ein Getroffener nach den Geschossen sich um: auch das Mädchen das zur Mutter sich flüchtet und der Knabe den der Pädagog an sich hält thun es; andere fliehen unaufhaltsam. Die vom Todespfeil erreichten sind auf allen Punkten vertheilt und zwar, abgesehn von den

48) So nach der Beschreibung in dem einen Relief in Wiltonhouse, wo die Götter sitzend in den Wolken mit gespanntem Bogen dargestellt sind. Bei Ovidius sind sie nubibus tecti (VI, 216), was der Mythogr. Vat. II, 81 befolgt.

Seitenwinkeln, ohne strenge Symmetrie, die mit Absicht eben so wenig hinsichtlich des verschiedenen Geschlechts und Alters durchgängig beobachtet gewesen zu seyn scheint. An jedem Ende ein Todter; in dem Winkel rechts von der Mutter fängt die Reihe an mit der Leiche einer Tochter, zwei Söhne wenden im höchsten Entsetzen sich um, einer flieht vor ihnen her als eine kleine Schwester, von der andern Seite getroffen, vor seinem Tritt hinsinkend ihn aufhält; vor ihm eine Schwester in vollem Laufe, dann zunächst der Mutter die welche die Wunde im Nacken fühlt. Auf der andern Seite neben der Niobe [zwei] Töchter die sich hervorzuwagen scheinen, der Pädagog mit dem noch geborgnen jüngsten Sohne, ein sinkender, der in den Rücken geschossne und todt ausgestreckt ein vierter Sohn.

An den beiden gemalten Tripoden in Pompeji sind alle vierzehn Geschwister schon verwundet und ringend mit dem Tode. Der grosse Bildhauer lässt uns den Untergang recht in seiner Mitte erblicken, um zugleich das Leben in seinem Grauen vor dem Tode und in der höchsten Spannung der Körper- und der Seelenkräfte zu zeigen. In Tod und Todesangst aber scheinen alle Figuren wie so viele Töne zu einem mächtigen Accord zusammenzustimmen. Dass die Mutter ein Töchterchen an ihren Schoos drückt, erfordert der Charakter nothwendig da sie durch mütterlichen Stolz, entsprungen aus Mutterliebe, dem Schicksal erliegt: auch der alte Knabenpfleger wäre nicht was diese würdige Klasse in der Poesie durchgängig ist, sondern wirklich ein Barbar, wenn man ihn nur mit seiner Flucht beschäftigt sähe, und hierdurch ist der Zweifel an ihm, ehe die Gruppe von Soissons bekannt war, gerechtfertigt. Dass unter den Geschwistern rührende kleine Zwischenacte vorgekommen seyen, im Bestreben einander zu retten, wie seit Entdeckung der Vaticanischen Gruppe vermuthet worden ist[49]), scheint mir nicht. Die Reliefe gefallen sich in dergleichen schönen Einzelheiten

49) Feuerbach Apollo S. 393. Müller Archäol. §. 126.

und in der Manigfaltigkeit überhaupt. Auf dem in Wiltonhouse hält eine Tochter die andere, deren Köpfchen sterbend niedersinkt, zärtlich umschlungen: [an einem Etrurischen Aschenkasten steht ein Bruder dem Bruder, eine Schwester der Schwester bei.] In der Gruppe scheint die Einheit und der zusammentreffende Eindruck des Entsetzens, der wilden Flucht und des Todes zu stark, der Moment zu energisch und flüchtig genommen als dass zärtere Motive, zur Seele einzelner Gruppen erhoben, durchdringen könnten: auch das Erhabene und Einfache der Darstellung scheint mit dem Gemüthlichen und Rührenden nicht verträglich. Rührend genug nach dem hier gehaltnen Ton, nach dem höchsten Grade der Noth, worin wir durchgängig das ganze junge Geschlecht erblicken, ist es schon wenn der fliehende Bruder das ihm todt entgegenfallende Schwesterchen auf seinem Knie sanft auffängt, die Schwester vor dem hinsinkenden Bruder bestürzt stehen bleibt.

Man hat die Figuren mancher Söhne sowohl als Töchter anderen nachgesetzt, nicht bloss in der Ausführung die zufällig verschieden ist, sondern auch an sich. Wenn der Zusammenhang der Composition sich mehr und mehr feststellt, wird man eher fragen müssen, ob jede Stellung das sey was sie im Zusammenhange des Ganzen seyn sollte und konnte, ob der Meister sich ungleich sey in der Durchführung der ganzen Idee. In jedem Ganzen sind die Theile ungleich an Anziehung und Gehalt, besonders auch nach der verschiedenen Bildung und Stimmung der Urtheilenden, das Gelingen des Gedichts oder Kunstwerks ist dabei nicht nothwendig verschieden.

Wir haben ausser der Mittelgruppe nur vierzehn Figuren angenommen. In dem westlichen Giebel des Parthenon sind auf jeder Seite acht, die liegenden in beiden Seitenwinkeln eingeschlossen. In den beiden Giebeln des Delphischen Tempels scheint die Zahl der Figuren nicht geringer gewesen zu seyn. Die Jagd des Kalydonischen Ebers von Skopas am Tempel der Alea zu Tegea enthielt in der Mitte

den Eber mit Atalanta, auf der einen Seite acht Personen, auf der andern sicher auch acht, obgleich Pausanias mit der sechsten hier aufhört die Namen zu nennen. Eben so führt er von der hintern Giebelgruppe des Olympieion, dem Werke des Alkamenes, sicher die Figuren nicht vollständig an, sondern nur den Peirithoos in der Mitte und die nächsten Gruppen auf beiden Seiten [50]). Die von Päonios an dem vorderen Giebel hatte auf jeder Seite des Zeus als Mitte fünf Figuren, mit dem Flussgott in der Ecke, dazwischen in der Mitte das Viergespann des Oenomaos und des Pelops, Gestalt für Gestalt einander entsprechend. Die Basreliefe setzen der Vorstellung der Niobiden einige Figuren zu, so dass das Pembrokesche und das der Albanischen Zeichnung deren zwanzig enthalten, eben so das Borghesische, die zwei Pferde mitgezählt, das Vaticanische achtzehn und ein Pferd überhin.

Hr. Wagner dehnt (S. 230) seine Foderung der architektonischen Symmetrie in der Giebelgruppe sehr weit aus, so dass ohne Ausnahme, wie es scheint, „Töchter den Töchtern und Söhne den Söhnen gegenüberzustellen, Liegende den Liegenden und Knieende den Knieenden entgegenzusetzen wären, um eine vollkommne Uebereinstimmung aller Theile, ein symmetrisches Gleichgewicht der Gruppe hervorzubringen.“ In seiner ganzen Strenge findet dieses Gesetz nicht einmal auf die Gibelgruppen des Parthenon Anwendung und bei andern Geganständen möchte der Abwechselung noch mehr eingeräumt und mehr Ausweichungen von dem mathematischen Typus entweder der Anmuth oder dem Ausdrucke der kräftigen Bewegtheit gestattet worden seyn. Bei unsrer Gruppe ist die feurige Lebendigkeit in vielen und die grosse Anmuth in andern Figuren ein Grund zu glauben, dass der Erfinder über das Architektonische der Composition, welches

50) Die Statue, welche im Musée du Louvre n. 441 und nach Graf Clarac pl. 323 als eine Niobide bezeichnet und gestochen ist, lässt sich denken als zu einer Gruppe von dem Weiberraube der Kentauren gehörig.

in denen von Aegina so starr und einförmig erscheint, wie einen Schleier die Manigfaltigkeit des Natürlichen, des wie flüssig bewegten Lebendigen allerwärts verbreitet und die Abgewogenheit zwischen den Massen oder Gestalten und dem innerlichen Gewichte der Bedeutung und der Bezüge getheilt habe. Bei einer Kampfvorstellung macht die Gleichheit gegenüber wiederholter Stellungen, da diese als absichtlich genommen und eingelernt zu denken sind, einen andern Eindruck als der hier durch die äusserste Symmetrie entstehen würde, wo mit wunderbarer Schnelligkeit eine Niederlage von nie gesehener Art erfolgt. [Indessen kehrt der Meister der Niobegruppe eher zu grösserer Symmetrie in der Composition zurück, während Phidias, indem er das streng architektonische Princip umstiess in der Freiheit der Zusammenstellung möglichst weit gegangen war. So finden wir auch in späteren Werken zuweilen eine strengere Symmetrie als bei ihm, wie in dem Fries des Denkmals des Lysikrates, an dem schönen Amazonensarkophag.] Die ununterbrochen regelmässige Gegenüberstellung der Brüder und Schwestern müsste unnatürlich erscheinen und der Kraft des Entwurfes schaden. Nach dem Cockerell'schen Plane sind freilich beide Hälften entschieden zu sehr ungleich; wenn aber eine jede von beiden in ihrer Mitte durch eine Einzelgruppe getheilt ist während den Endpunkt eine liegende Figur einnimmt und von jeder Seite [zwei] erwachsene Töchter neben der Mutter stehn, so scheint für regelmässige Anordnung genug gethan und dass diese beiden Einzelgruppen (die Vaticanische und die von Soissons) sehr verschieden sind, der Wirkung eher günstig zu seyn. Dasselbe gilt von den je zwei Figuren zwischen der liegenden und der Mittelgruppe jeder Seite. Das Flüchten eines Kindes zur Mutter und eines andern zum Pädagogen ist einer der gleichsam verschobenen, halben oder der sich kreuzenden Bezüge der Symmetrie. Auch die Schlacht am Kaïkos von Skopas in Tegea mag von dem Schema der Gruppen von Aegina sich sehr beträchtlich entfernt haben.

Gegründeter scheint der Vorwurf der Einförmigkeit in der Cockerell'schen Aufstellung und dass insbesondre „die drei Söhne zur Rechten der Mutter dem Auge eine fast gleiche Bewegung der Arme und Biegung der Beine darbieten, dass sie alle nach einer Seite hängen, gleich Bäumen am Abhange des Waldes die der Sturmwind umgelegt hat.“ Indessen wird der erste Eindruck, wenn er an sturmgebeugte Bäume oder Dachsparren erinnern sollte, dadurch gebrochen dass der dritte der Jünglinge, indem die auf sein Knie sinkende kleine Schwester hinzukommt, von den beiden ersten sich absondert und dass diese beiden durch das gleichzeitige, in stürmischer Eile vollbrachte Umschwenken auf diess besondre Verhältniss zwischen ihnen den Blick fesseln, so dass in diesem Punkte wie in der Geschwistergruppe neben der von der Giebelform vorgeschriebenen Einheit der Linie für das Auge eine bedeutende Verschiedenheit für die Vorstellung gegeben ist. Auffallender und unerwarteter ist die Uebereinstimmung in der Bewegung des linken Arms, obwohl bei ganz verschiedener Bedeutung dieser Bewegung, in der angeblich ältesten Tochter mit der Niobe, und doch scheint sowohl diese Tochter als ihre Aufstellung so sicher als irgend eine [51].

Auch der Ausdruck der Gesichter verdient noch eine genauere vergleichende Betrachtung. Meyer bemerkte, wie an dem jüngsten Sohne der Mund zur Bedeutung des schreckhaften, sorglichen Erwartens geöffnet sey. Diess stimmt nun besonders gut zu der Stellung worin wir ihn jetzt kennen gelernt haben. Die laufende Tochter scheint laut um Erbarmen zu flehen. In dem Gesichte des sterbenden Sohnes, so wie an dem, welcher auf ein Knie niedergesunken noch mit dem Tode ringt, bemerkt man den treffendsten Ausdruck.

---

51) Thiersch S. 369 erklärt diese Tochter für fremd der Gruppe, doch ohne irgend einen Grund anzugeben. Dieser Zweifel wird schwerlich auch bei ihm selbst sich befestigt haben.

ser übrig bleiben, sind in der Abhandlung keineswegs verschwiegen worden. Manches würde wahrscheinlich durch die Kunst des Zeichners, wenn er die Statuen selbst vor sich hätte, leicht verbessert werden können. Die Gruppe von Soissons macht, wenigstens in der vorliegenden Abbildung nicht ganz die Wirkung als nach dem Gypsabgusse, den wir in der hiesigen Sammlung besitzen, indem der Knabe mehr abgesondert hervortritt. Das Mädchen in der Vaticanischen Gruppe ist jünger und kleiner als ihre Schwestern, dem Knaben der andern ähnlicher.

Zusatz.

Unter den Bildwerken andrer Art, welche den Untergang der Niobiden vorstellen, ziehen vorzüglich einige Vasengemälde die Aufmerksamkeit auf sich. Zuerst eine in Vulci gefundene Kylix, die aus der Durand'schen Auction an R. Rochette gekommen ist (im Verzeichniss der Durand'schen Sammlung N. 19) und von dem jetzigen Besitzer früher beschrieben wurde auf der letzten Seite seiner Monumens inédits. Auf jeder von beiden Seiten der Kylix, die auf dem Boden eine andre Thebische Person, den Kadmos mit der Athene hat, sind vier Figuren, darunter hier Apollon, dort Artemis schiessend, dort vor dem Gott fliehend eine Tochter und ein Sohn dem die Laute entfallen ist, und hinter dem Gott eine andere wegeilende Niobide, wie de Witte sie besser als R. Rochette durch Niobe bezeichnet; hier hinter der Artemis ein Sohn und vor ihrem Pfeil flüchtend eine Tochter und ein anderer Sohn. Die Figuren sind roth und die Zeichnung, wie ich bestätigen kann, von vorzüglicher Schönheit.

Bei dem ersten Blick auf unsere Kupfertafel fällt der grosse Unterschied auf zwischen der Seite rechts von der Mutter und der andern, die ungleich weniger befriedigend ist. Die Zweifel und Bedenklichkeiten, die hinsichtlich die-

Die Vorstellung ist ins Enge zusammengezogen, die beiden Gruppen vertreten als Theile das Ganze. Die Scenen beide sind im freien Raume, der aber nach der Palme neben Apollon zu schliessen, wenn diese vielmehr nicht bloss als ein Attribut, wie öfters Reh oder Hirsch, hinzugefügt ist, zu dem Heiligthum der Letoiden gehört und die Familie ist darin vereint, die Handlung ungetheilt.

Dann ist dieser Gegenstand an einer grossen mit verschiedenen Malereien überdeckten Amphora der Iattaschen Sammlung in Ruvo, herausgegeben und erklärt von Avellino [1]). Unter einer Reihe von Göttern oben, nach Art der Vasengemälde, hier nemlich Here zwischen Hermes und Ares und jenseit dieser beiden Athena nebst Iris und Aphrodite nebst Pan in der Mitte, ist in einer zweiten Reihe Apollon auf einem Viergespann inmitten von vier der Niobesöhne, wovon zwei den Beistand des Pädagogos erfahren, in der dritten Artemis auf einer Biga von Hirschkühen und Niobe mit drei Töchtern gruppirt; Söhne und Töchter also hier geschieden. Ein fünfter Sohn ist auf ein Knie gesunken zwischen beiden Reihen, um auf der Seite gegenüber der Artemis mit ihrem Wagen diese Abtheilung zu verstärken. Dass die Zahl der Opfer auch hier nur nach dem Raum und der malerischen Anordnung bestimmt sey, ist klar. Die Anordnung ist übrigens nur in der obersten Reihe vollkommen symmetrisch, in dem Bilde der Niederlage weniger. Diess hatte wohl darin seine Veranlassung, dass die Wagen nicht wohl gerade untereinander gesetzt werden konnten, so dass nun zwar Niobe mit zwei Töchtern eine schöne Gruppe in der Mitte der Reihe abgiebt, Artemis mit ihrem Gespann aber und eine Tochter und ein Sohn über einander zu den beiden Seiten sich nicht wohl gegen einander absetzen. Auch unter sich sind die

1) Bullett. Napol. 1843 I tav. 3 p. 71. 111—116. Gerhard Archäol. Zeit. II S. 228—31. Auch abgebildet in dessen drei Vorles. Taf. 3, doch mit auseinandergerissenen und willkürlich geordneten Gruppen.

beiden Compositionen, Apollon und Söhne, Artemis und Töchter, zu ungleich um sich als Gegenstücke, wie z. B. an beiden Seiten einer Kylix zu behaupten. Ein Baum und Kräuter und mehrere umherliegende Kannen und Trinkgefässe deuten, wie der Herausgeber bemerkt, auf das Freie und die Quelle Dirke, auf deren räumliche Umgebung in der Wirklichkeit zwar Hergänge wie die dargestellten nicht bemessen werden dürfen. Ueberhaupt zeigt ein Blick auch auf das Ganze dieses Gemäldes, wie es den alten Künstlern auf den Ausdruck menschlichen Schicksals, Gefühls und Charakters, auf Andeutung des wunderbaren Begebnisses ankam, zuweilen auf das Blendende der Erscheinung, wie hier die pfeilschiessenden Götter auf ihren Gespannen, nicht aber auf empirisch vollständige und genaue Darstellung der Geschichten. Bei den ohne Rücksicht auf die Richtung, worin sie sich zu den Göttern befinden, frei ausgetheilten in den Verwundeten haftenden Pfeilen kann man den Anfang machen, dies symbolische Princip in Bezug auf das Ganze eines Begebnisses zu erwägen. Alle Niobiden sind nemlich schon getroffen von einem oder auch zweien lang hervorstehenden Pfeilen. Die Söhne sind alle mit der Chlamys versehn, woraus Avellino mit Recht schliesst, da sie es auch in den Statuen allen sind, dass auch darum die schöne Münchner Statue kein Niobide sei; ausserdem haben sie alle den Petasos. In einer Hinsicht kann ich nicht der Meinung des gelehrten und einsichtigen Erklärers seyn, die an verschiedenen Orten mit Beifall oder gar als unzweifelhaft wiederholt worden ist. Er glaubt nemlich zwischen mehreren Figuren des Gemäldes und Statuen der Gruppe Aehnlichkeiten, Uebereinstimmungen zu finden und weist namentlich hin auf die Mutter und zwei der Söhne, die durchbohrt auf ein Knie niedergesunken sind und mit N. 14 und 15 unsrer Taf. verglichen werden. Aber das Aehnliche, wie das Niederfallen Einiger wenn Pfeile auf Mehrere regnen, dass eine Mutter, ein Pädagog in solcher Scene ihren Arm den verzweiflungsvollen Ihrigen nicht entziehe, ist hier so allgemein, dass es

nothwendig in jeder Composition sich wiederholen musste; die Verschiedenheit hingegen innerhalb dieser Motive ist so eigenthümlich, dass eher eine gänzliche Unabhängigkeit der beiderlei Compositionen von einander zu behaupten ist und dass die Verschiedenheiten in der Ausführung mehr als das Zusammentreffen in den natürlichsten Hauptmotiven unsre Aufmerksamkeit auf sich zieht. Dass einer der Brüder selbst schon getroffen einen doppelt getroffenen Bruder im Hinstürzen noch aufzuhalten eilt, braucht nicht als Entlehnung eines Motivs gedacht zu werden, auf das Jeder in dieser Darstellung nothwendig verfallen musste, durch geschwisterliche Liebe, wie durch die der Mutter und des alten Pflegers das Rührende der Unglücksscene zu erhöhen. Die Niobe des Malers streckt beide Arme aus, eine Geberde des Entsetzens, die sich in der Mutter der Hilaire und Phöbe, bei deren Entführung wiederholt[2], und von der einen Seite läuft eine erwachsene Tochter, zwiefach getroffen, ihr in den Arm, die sogleich todt an ihr niedersinken wird, und eine andere zur andern Seite sinkt eben vor ihr nieder, beide strecken nach ihr die Arme aus. Nicht weniger als die Gestalt der Niobe ist also auch die Idee oder Handlung verschieden von der Statue, worin die Mutter eine noch kleine Tochter schützend an ihren Schoos drückt, aber zugleich durch den andern Arm uns einen gefassten und hohen Gedanken erkennen lässt. Ganz ähnlich wie die Mutter mit zwei Töchtern ist der Pädagog im Gemälde mit zwei Söhnen gruppirt; der eine in die Brust getroffen, wird noch im Sinken von ihm mit einem seiner ausgestreckten Arme gehalten, indem er sich zugleich an einen Baum anhält, ist also von dem sogenannten Narciss trotz dem dass beide auf die Kniee sinken grundverschieden, da dieser mit der einen Hand nach der Wunde auf dem Rücken greift; der andere fasst leise den andern ausgestreckten Arm des Pädagogen

2) So Mon. ined. 61 wie M. Piocl. IV, 44, auch Campana Opere di plast. tav. 55.

an, mit der andern Hand seinen vom Hut bedeckten Kopf, des nahen Todes durch den Pfeil, der ihn ganz durchdrungen hat, gewärtig. Eben so ist zwischen den beiden andern verglichenen Compositionen eines hinsinkenden Sohnes Verschiedenheit in allem Einzelnen und gemeinschaftlich nur das Unwesentliche, das Sinken überhaupt. Wir sehn in dieser wie an andern dieser figurenreichen Vasen von Basilicata die Kunst auf einer eigenthümlichen Stufe. In einem Reichthum der edelsten Vorbilder, der schönsten Motive, der manigfaltigsten Variationen schwelgend, mit der grössten Fertigkeit ausgerüstet, scheint sie ihre Reichthümer und Mittel verschwenderisch, mit einer gewissen Leichtfertigkeit anzuwenden und weit nicht das zu leisten was ihr bei grösserem Ernst und Fleiss in Gestalt, Ausdruck und Anordnung zu leisten möglich gewesen wäre.

An einer Kylix mit weissem Grunde, welche de Witte erwähnt (Vases peints de Mr. M. p. 9), sind nur Apollon und eine Niobide, Artemis und der Pädagog.

Die sieben Söhne und sieben Töchter an einem Gemälde in Pompeji sind oben erwähnt worden (Not. 16). In einem vor wenig Jahren in der Villa Pamfili in Rom entdeckten Columbarium sind in skizzenhaften Gemälden, neben Prometheus am Felsen und Herkules, eine der Töchter der Niobe, die mit dem in der Linken hinaufgezogenen Mantel eine andere zu schützen sucht, von welcher nichts als der an den Busen gelehnte Kopf übrig ist (wohl eher als Niobe selbst in Nachahmung der Statue, wo der hochgehaltene Peplos schwerlich zum Schutz der angeschmiegten Tochter bestimmt ist, auch darum eine Tochter, damit deren zwei den zwei Söhnen entsprechen); neben dieser Gruppe, ihr zugewandt ein Sohn, dem die Kniee zusammenbrechen indem er den Pfeil aus der Seite mit seiner rechten Hand herauszieht. Ihm zu Füssen liegt ein anderer schon todter Sohn, im Nacken getroffen. Rechts auf der Höhe eines Berges erscheinen Apoll und Diana. Apollo, halb sitzend, hält Bo-

gen und Pfeil in der Linken, Diana ist ihm zur Seite als laufe sie eben herbei[3]).

Eine überraschende Erscheinung sind die Thonfigürchen der Niobiden, welche Minervini aus einer vermischten Menge von solchen aus Fasano, der alten Stadt Gnathia, herausgefunden und zusammengestellt hat im Bull. Napol. 1847 tav. 3 p. 49 — 52. 105. Sie sind in Hochrelief, eingerichtet um irgendwo angesetzt zu werden, jede Figur auf ihrer Basis, an der Zahl drei Söhne und drei Töchter ganz und je vier nach Köpfen und andern Bruchstücken, dabei auch Diana begleitet von einem Hirsch, wonach auch Apollo nothwendig vorauszusetzen ist. Die Söhne haben auch hier alle die Chlamys, einige auch wie in Vasengemälden und Reliefen Fussbekleidung. Sehr zu bedauern ist dass nicht die Figuren alle ganz oder wenigstens so weit um ihren Charakter zu errathen erhalten sind. Die sechs die wir vor uns sehn stimmen darin überein, dass sie einen früheren Augenblick der Katastrophe als die andern Darstellungen ausdrücken, den wo das erste Schwirren des Götterbogens nach Ovid Alle erschreckte, nur Niobe nicht. Alle sind noch unversehrt, die Söhne schauen fast noch muthiger als erschreckt auf, so dass dem Herausgeber die gymnastischen Uebungen einfielen wobei sie nach Ovid überrascht wurden. Aber gewiss nicht an solche dachte der Künstler, wie besonders die Richtung der Köpfe, der Blick zeigt. Von den Töchtern fällt eine erschreckt bei ihrem Arbeitskorb nieder, den sie vielleicht mitraffen wollte, eine steht eher erstaunt und wie sich besinnend da und nur die dritte flieht vorgebeugt und mit rechts zurückgewandtem Kopf sich umschauend, mit beiden Armen arbeitend den Lauf zu beschleunigen

3) Bullet. 1838 p. 4. Abeken das. 1839 p. 38. Zeichnungen liess sogleich sowohl der Eigenthümer der Villa als die Regierung machen, sie sind aber noch nicht veröffentlicht. Copieen der sämmtlichen Gemälde dieses Columbarium befinden sich in München in den vereinigten Sammlungen.

Es scheint eine richtige Bemerkung, dass diese in der Intention mit der Figur der Psyche übereinstimmt, die hierdurch eine grosse Bestätigung als eine Niobide erhalten würde, zumal wenn auch die fliehende Tochter an der Kylix aus Vulci, wie es der Beschreibung nach scheint, dieselbe Gestalt wirklich darbietet. Hinsichtlich der drei Söhne kann ich nicht der Meinung seyn, dass sie mit Figuren der Marmorgruppe auch nur einigermaassen zusammenträfen: jugendlicher Muth, durch einen grossen Schrecken aufgeregt, ist die einzige Aehnlichkeit zwischen ihnen. Der Ausführung nach sind diese Nachbildungen besserer Originale im Ganzen ziemlich roh, hier und da plump.

Die Basreliefe Römischer Sarkophage, auf die im Einzelnen oben mehrmals Rücksicht genommen wurde, sind vorzüglich darum auch in Beziehung auf die Statuengruppe sehr wichtig weil der hohe Charakter in dieser, ihre Einfachheit und Beschränkung fühlbarer werden durch das Pathetische, Gesteigerte und zum Theil Bunte in jenen. Ich stelle zur bequemen Uebersicht auch diese geordnet hier kurz zusammen.

1. Die Borghesische Sarkophagseite, jetzt in Venedig [4]).

2. Der 1839 in Rom entdeckte Sarkophag, jetzt im Lateran [5]). Dieselbe Composition bis auf manche Einzelheiten. Am einen Ende Niobe mit zwei kleinen Töchtern, am andern Amphion einen sterbenden Knaben mit der Rechten auffangend, mit der Linken den Schild emporhaltend.

---

4) Mon. ined. 89. Scult. di Villa Pinciana I, 16. M. scelti Borghes. II, 7, bei Fabroni Statue appart. alla fav. di Niobe tav. 17. Aus Villa Borghese kam dieser Marmor nach Paris, von da nach Venedig zum Ersatz für ein beim Pariser Frieden in Paris zurückbehaltnes von dort (Thiersch Reisen in Italien I, 247), das suovetaurile, wie man mir in Venedig sagte.

5) L. Grifi intorno ad un sepolcro disotterato nella vigna del Conte Lozano Argoli Roma 1840 (aus den Schriften der päpstlichen archäologischen Akademie) tav. 2. 3, p. 29 — 72. Bullet. 1839 p. 3. 39. Kunstblatt 1839 N. 34 und H. Brunn 1844 S. 322 f.

3. Ein Bruchstück dieser Composition, Amphion mit dem Knaben, ein Pferd, im Pallast Rondanini (jetzt, wenn ich nicht irre, im Vatican), von Winckelmann zu Taf. 89 erwähnt, gestochen bei Guattani 1787 Dec. tav. 3; „durch den Styl und die Schönheit der Arbeit übertrifft es alle andern.“ Der Amphion mit dem Knaben ist derselbe wie in beiden vorhergehenden Reliefen, wo aber statt des Pferdes, das an diesen nach innen laufend sich anschliesst, der Pädagogos knieend nicht eine der Töchter, sondern einen Sohn im Hinsinken aufnimmt. In N. 2 kommt hinzu über dieser Gruppe ein Jüngling reitend nach aussen. Nur durch den Umstand der grossen Schönheit kann Visconti zu der Vermuthung bestimmt worden seyn, dass diess Bruchstück mit dem Albanischen zusammengehört habe, das zwar auch von vortrefflicher Arbeit ist, aber einem ganz verschiedenen Ganzen angehört.

4. Bruchstück im Museum Chiaramonti, nach Zoega: „Gute Arbeit. Zwei Niobiden, nemlich eine der Töchter unterstützt von dem Pädagogen und der kleine Sohn unterm Arm getragen vom Vater, welcher gepanzert ist.“ Auch diess ist Amphion, vom Ende der Platte, und neben ihm nach innen dieselbe Gruppe wie in 1 und 2; und dasselbe Bruchstück wobei Gerhard in der Beschreibung der Stadt Rom II, 2 S. 68. N. 455 an Niobiden zwar denkt, dem aber widerspricht wegen des Harnisches des Amphion. Diesen hat aber Amphion auch an dem Borghesischen und dem Lateranischen Sarkophag, und in dem Bruchstücke Rondanini und nach Visconti Mon. scelti Borghes. II, 7 not. 6 in einem andern in Villa Albani bei „Morcelli n. 562.“

5. Der vom Cardinal Casali gefundne Sarkophag im Vatican [6]. An einer der Querseiten die schöne Gruppe zweier Niobiden, die auch in der Bedeutung von Orestes und Pylades vorkommt; der hinsinkende wird von dem andern aufgehalten [7].

6) Fabroni tav. 16. M. Pioclem. IV, 17. Gal. mythol. 141, 516. 142, 517. 518. Gerhard Beschr. Roms II, 2 S. 267.

7) F. G. Welcker Griech. Trag. III S. 1168 f.

6. Der 1824 in Roma Vecchia gefundne Sarkophag in München [8]). Die beiden letzten stehn in ähnlichem Verhältniss zu einander wie 1 und 2; an beiden Enden stehn Apollo und Diana schiessend. „Die Arbeit des Münchner Sarkophags steht der früher bekannten nach und auch der Composition fehlt es trotz der bei Sarkophagen selten so grossen Aehnlichkeit nicht an bedeutsamen Abweichungen. Namentlich ist das Gewühl der Figuren gesonderter, sämmtliche Söhne sind auf Apollos und sämmtliche Töchter auf Dianens Seite: auch in dieser Beziehung erscheint das Vaticanische Werk kunstgerechter" [9]). Ob kunstgerechter wird unten geprüft werden.

7. 8. Zwei Sarkophagplatten, ehmals Pembrokisch, in Wiltonhause, wovon die erste sehr gepriesen wird [10]). Winckelmann, indem er nur von einem Wiltonschen Relief spricht, vermuthet dass diess eins sey mit dem einer Zeichnung der Albanischen Sammlung [11]). Diess ist sehr wahrscheinlich. In dem Wiltonischen Relief, das er beschreibt, befinden sich Apollo und Diana nicht unter den Figuren, es hat zwanzig Figuren, sieben Söhne und sieben Töchter; so auch die Zeichnung. Dagegen sind auf dem kleineren schöneren Wilton'schen Relief nach der Beschreibung von Göde „Apollo und Diana in den Wolken und halten den Bogen gespannt." Die Söhne mit ihren Pferden sind auf der einen Seite, wie es scheint, die Töchter auf der andern, Niobe in der Mitte.

9. Eine andere, „Niobe und ihre Kinder," gefunden bei Neapel, im Besitz von J. B. S. Morrit in Rokeby in Yorkshire, „über allen Vergleich mit dem Basrelief zu Wil-

8) Glyptothek X, 213 S. 186. Wagner im Kunstblatt 1824 N. 56 S. 221 f. vgl. 1830 S. 13.

9) Gerhard im Kunstblatt 1824 S. 223.

10) Antiqu. of Wiltonhouse 1798 p. 28 (vgl. Göde Reise nach England V, 138, diese Beschreibung auch in meiner Zeitschr. f. a. K. S. 592 f.) und p. 106.

11) K. G. IX, 2, 30 (Th. VI S. 56) M. ined. P. 2 p. 119 s.

ton oder irgend einem von demselben Gegenstand in England" [12]).

10. Sehr schönes Bruchstück von einem Sarkophag in Villa Albani, wo Diana auf die Söhne schiesst [13]).

11. Bruchstück mit drei Figuren in einer Albanischen Zeichnung von Winckelmann beschrieben (9, 2, 30): „einer von den Söhnen mit einer Wunde in der Seite und zwo Töchter, von denen die eine so gestellt ist dass ihr Gesicht und also auch ihr Schmerz durch den erhobenen Arm verdeckt ist."

12. Im Palaste Zambeccari in Bologna „Bruchstück eines Reliefs mit Niobiden, einer fliehend, der andre hält getroffen beide Hände auf dem Rücken, während sein Mantel ihm über die Hüfte herabsinkt. Es ist verschieden von allen bekannten Reliefen dieses Inhalts, vortrefflich gearbeitet und wäre bei einer Zusammenstellung von allen diese Fabel betreffenden Antiken, deren dieselbe eben so würdig als bedürftig ist, besondrer Aufmerksamkeit werth" [14]).

Der Vollständigkeit wegen sey hier auch erwähnt der Etruskische von dem Advocaten Secondiano Campanari in Toscanella mit sechsundzwanzig andern gefundne Sarkophag, worauf eine männliche Figur gelagert ist. Die beiden Götter schiessen an den Enden der Vorderseite ihre Pfeile sitzend ab, Diana links auf einer Art Sessel, Apollo rechts auf Steinen sitzend, beide mit grossen Flügeln an den Schultern, kleinen an den Schläfen, beide in gleicher Grösse mit den andern Figuren: auf jeder Seite drei der Kinder, bei Apollo die Söhne, von denen einer gestürzt ist und von dem Bruder gehalten wird, bei Diana drei Töchter, die mittlere gefallen und ganz nackt, über welche eine Schwester ihren Mantel ausbreitet, in der Mitte Niobe, bestürzt und den Peplos

12) Dallaway Anecdotes of the arts in England p. 388. (Les beaux arts en Anglet. T. 2 p. 141).

13) Fabroni tav. 17. Zoega Bassir. tav. 104.

14) Thiersch Reise in Italien 1826 S. 361.

mit beiden Händen über dem Kopf haltend und Amphion zur Flucht gewandt, oder eine vierte Tochter und der Pädagog, wenn für Amphion die Tracht und für Niobe dass sie flieht ohne einer Tochter beizustehn zu auffallend seyn sollte [15]).

Das Borghesische Relief (1) möchte Meyer der Erfindung und symmetrischen Anordnung nach dem Phidias zuschreiben, der den Apollon und die Artemis die Niobiden niederschiessend am Thron des Olympischen Zeus gebildet hatte [16]): das Vaticanische (5), das der Arbeit nach eben so weit von seinem Urbild abstehe, der auf Phidias zunächst folgenden Zeit, als Abbild eines Werkes im schönen Styl [17]). Visconti kann sich keine bessere Erfindung denken an den von Pausanias erwähnten Dreifüssen in Athen, deren Zeit nicht bekannt ist. Gerhard denkt sich das Albanische Relief (10) als Nachbild der Palatinischen Thüre nach Ol. 126 und das Vaticanische später [18]). Visconti schliesst in dem späteren Werk bei dem Borghesischen Relief mit Recht nur auf berühmte Originale überhaupt wie sie Meleager, Antipater, Ovid vor Augen gehabt haben möchten. Von Phidias kann nicht bloss wegen des Styls und der Composition oder weil Apollo und Artemis fehlen nicht die Rede seyn; wir wissen nicht einmal ob Apollon unter der einen Sphinx einige wenige Söhne, Artemis unter der andern eben so wenige Töchter schoss oder ob die Darstellungen an den vorderen Füssen des Throns ausgedehnter waren.

Die Composition des ehmals Borghesischen Reliefs gehört zu den edleren und vollendeteren die auf uns gekommen sind, sie enthält keine Spur von Uebertreibung oder Ueberkraft im Pathetischen und vereinigt mit feiner Symmetrie eine Fülle von studirten Einzelheiten ohne dem Fehler

15) Bullett. 1839 p. 25. 40.

16) Paus. V, 11, 2.

17) Propyläen II, 2, 135—138, zu Winckelmann Th. VI S. 71. 100.

18) Drei Vorles. S. 59.

weder des Gesuchten noch der Ueberladung zu verfallen. Bemerkenswerth ist wie Niobe und Amphion in entsprechender Richtung des Kopfs so in die Höhe schauen dass man sich die Letoiden, von denen die Pfeile kommen, nothwendig über der Mitte des Ganzen der Vorstellung in der Höhe zu denken hat, wohin auch die Blicke von einigen der Niobiden gerichtet sind, dass also hier die Unsichtbarkeit der Götter entschieden angenommen ist, von denen mit so grossem Missverständniss behauptet wurde dass sie nothwendig ausgedrückt und nah gegenwärtig seyn müssten. Hier sieht man alle sieben Söhne und sieben Töchter auf das Schicklichste untergebracht und ein zweiter Pädagog ist gesetzt um die gegeneinanderüber sinkenden zwei Geschwister auf symmetrische Weise in treue Arme niederfallen zu lassen. Dieser Gruppe, verstärkt durch zwei stehende Schwestern, entspricht im Ganzen die Masse von Figuren zwischen der Mittelgruppe von zwei Reitern und Niobe als Eckfigur und im Einzelnen genauer besonders die in den Armen der Trophos sinkende Tochter. In der Lateranischen Wiederholung, wo am Deckel auf den Ecken in kleinen Figürchen Apoll und Diana geschmacklos zugesetzt sind, blicken eben darum auch Niobe und Amphion nicht in die Höhe, sondern vor sich. Auch alle andern kleinen Abweichungen dieses Exemplars fallen offenbar nachtheilig aus und mindern die Klarheit und Uebersichtlichkeit der Darstellung. Eigen hat dieser Sarkophag an den Querseiten Niobe und Amphion trauernd neben dem Grabmal und Apollo als Hirt im Gespräch mit einer auf dem Hügel gelagerten Göttin, worin der Herausgeber (p. 53) Latona vermuthet, die ihrem Sohn die erfahrene Beleidigung klage [19]; also etwas der Hauptseite Vorhergegangenes wie gegenüber etwas Nachgefolgtes.

Mit dieser ersten und vorzüglichsten Reliefdarstellung

19) Dasselbe vermuthete Bunsen vorgestellt auf einem Spiegel, Annali dell' Inst. VIII p. 172, in welchem aber Gerhard Etr. Sp. I, 77 die Delphischen Götter erkennt.

der Niobiden steht die Vaticanische gar nicht zu vergleichen, und Visconti würde zu der Zeit als er über die Borghesische schrieb vermuthlich auch nicht mehr die edelste, ausdrucksvollste und bewundernswertheste Erfindung und Composition an diesem der Composition nach sehr untergeordneten Werk gerühmt haben, das er eines der wenigst incorrecten in der Ausführung nennt und wegen der zugleich wahren, ausdrucksvollen und schönen Umrisse preist. Dem Geiste nach ist der Abstand zwischen dieser Vorstellung und der Borghesischen noch grösser als zwischen dieser und der Erfindung und Haltung der Giebelgruppe. Composition nach der Art der Alten ist hier eigentlich gar nicht, Symmetrie nur in dem an beiden Enden sich gegenüber stehenden Götterpaar, das auf widerwärtige Weise mit seinem Bogen die Schlachtopfer selbst berührt; sondern nur Einzelheiten erblickt man, die unschicklich, unharmonisch zusammengestellt sind. Dass darunter auch gute Figuren und Gruppen aus dem Schatze der zu Gebot stehenden Vorbilder herausgegriffen sind, versteht sich von selbst: doch sind auch manche, wie die Tochter in der Mitte und die Mutter, mehr als bloss theatralisch geziert im Emporhalten des Peplos. Wie kümmerlich dass zwei Paare der Geschwister auf die Seiten verwiesen sind. Der Wunderlichkeit dass die Niobe mit zwei Töchtern unmittelbar neben die Diana gestellt ist, wo sie die doch überleben soll den Pfeilen zunächst ausgesetzt ist, und zugleich der Seltsamkeit dass bei Apollon fünf Söhne und bei Diana nur vier Töchter sind, kann man damit abhelfen dass man die Niobe als fünfte Tochter zählt. So seltsam nun auch das erscheint dass Niobe nicht mit dargestellt wäre, indem Apollon und Diana ihre Kinder zwischen zwei Feuer nehmen, so ist doch auch andererseits auffallend dass an dem Deckel über diesen Mordscenen gerade wieder fünf Töchter und fünf Söhne liegen, so dass mit den zwei Söhnen und zwei Töchtern an den Seiten die Siebenzahl sich erfüllt. Hierbei habe ich die mit dem Tode ringende Figur neben Apollon, unter und hinter welcher zwei Jünglinge mit Jagdspiessen sind, der eine todt,

der andre sich flüchtend, als männliche gezählt, obgleich Visconti sie für eine Schwester nimmt, die ihre sich zur Jagd rüstenden Brüder bis dahin begleitet habe. Vier Schwestern sind auf der Seite der Diana; denn die eine zur Zofe zu machen geht nicht an da sie sich durch nichts von den andern unterscheidet und nur eine Amme, eine Alte zur Begleitung zu dienen pflegt. Mit jener Figur hätten wir also, die sogenannte Niobe nicht gerechnet, fünf, zusammen sieben Schwestern und nur vier, zusammen sechs Brüder; dazu die auffallende Ausnahme der einen Schwester unter den Brüdern. Entweder wird also auf dem Marmor eine männliche Figur zu erkennen seyn oder der Copist müsste sich geirrt haben. Auf dem Münchner mit diesem übereinstimmenden Sarkophag ist eine Tochter mehr zwischen den Füssen der Diana todt ausgestreckt und demnach die Mutter anzunehmen in der Figur, die neben der Diana eine Sterbende in ihren Arm auffängt. Offenbar hat also der Künstler des Vaticanischen Sarkophags durch Auslassung der todten wenig hervortretenden Tochter einen andern Fehler begangen. Auch ist in der Figur der Niobe eine Nachahmung der Statue zu erkennen, die einzige Beziehung auf die Figuren des Skopas oder Praxiteles. Ferner sind an dem Sarkophag in München, wo ebenfalls zwei Paare, nur anders componirt, an den Querseiten stehn, vorn am Deckel sieben Paare Leichen gebildet. Uebrigens sind die Verhältnisse der Hauptdarstellungen auch hier nicht besser geordnet und an den Verschiedenheiten in Figuren und Motiven sieht man, wie bei mehr oder weniger fabrikartigen Ausführungen die Abwechselung in der freieren Auswahl und Zusammenstellung von gegebenen Gruppen gefiel, deren auch der Etrurische Sarkophag und mehrere geschnittene Steine einige neue darbieten.

Das Albanische Bruchstück (10) lässt uns eine dritte eigenthümliche Composition erkennen, die aber, so schön auch die Zeichnung der Figuren ist, sich nicht rühmen lässt. Eine der Figuren findet sich wieder auf einem Griechischen Relief

aus Venedig, das zuerst in Rom im Frühjahr 1848 bekannt geworden ist und durch Schönheit und Eigenthümlichkeit der sehr pathetischen dramatischen Composition sich ganz besonders auszeichnen soll. Archäol. Zeit. 1848 S. 89*.

Gruppen.

Die berüchtigte Gruppe des Kephisodot *).

Plinius 36, 4, 6 nennt unter den Werken von Kephisodotos, dem Sohne des Praxiteles, laudatum Pergami symplegma, signum nobile, digitis corpori verius quam marmori impressis. Als Nachbildung dieses berühmten Symplegma wird von Müller in seiner Archäologie (§. 126 Anm. 4) so wie in seinen Denkmälern (I, 36, 149) die unvergleichliche mit den Niobiden zugleich gefundne Pankratiastengruppe in Florenz erklärt, worin er mit Winckelmann (Werke 6, 84), Meyer (das. S. 164), Böttiger (Andeut. S. 177), Anselm Feuerbach (Vatic. Ap. S. 74) übereinstimmt. Was dagegen spricht, hebt O. Jahn Archäol. Aufs. 1841 S. 754 wohl hervor, wo auch die Kephisodotische Gruppe berührt ist. Ohnehin hätte man das zarte Fleisch und den zarten Druck darauf nie an Athleten suchen sollen. Kephisodot als „Erbe der väterlichen Kunst" und berühmt durch seine Hetären, setzte wohl die Welt nur durch ein erotisches Symplegma (Martial 12, 43, 9) [1]) in Erstaunen, und es war ein starkes Missverständniss, Heliodors Gruppe in der Porticus Octaviae (36, 4, 10): Pana et Olympum *luctantes,* quod est alterum in terris symplegma nobile, statt es zur Deutung des Kephisodotischen zu benutzen, selbst für gymnastisch zu nehmen. Die Sache ist klar und entschieden auch durch das was zwischen beiden obigen Stellen vorkommt (36, 4, 8): Nec minor quaestio est in Septis

---

*) Rhein. Mus. 1834 II S. 490.

1) Plat. Sympos. c. 16 *χαίρουσι ξυγκατακείμενοι καὶ ξυμπεπλεγμένοι τοῖς ἀνδράσι.*

Olympum et Pana Chironemque cum Achille (lascives Seitenstück von Pan als Lehrer und Olympos)[2]) qui fecerint: praesertim cum capitali satisdatione fama judicet dignos. So genommen darf die Gruppe des Kephisodot als Wirkung und Fortschritt, als eine merkwürdige, aber natürliche Ausartung der Kunst des Praxiteles, von welchem noch kein ähnliches Symplegma bekannt ist, nicht übersehn werden. Die Weichheit des Fleisches und der zarte Druck darauf waren was die Künstler an diesem Marmor bewunderten.

Müller sagt in seiner Uebersicht der Kunstgeschichte von 1829—1835 im Juniheft der Hallischen Litteraturzeitung S. 239, dass ich „die Deutung der Stelle, von der meine Ansicht offenbar ausgegangen sey, zurückgenommen habe, so dass meine Ansicht gewiss neuer Stützen bedürfe und indess noch die Meinung festgehalten werden könne, dass dieses Symplegma, so wie das andere in terris nobile, Pan et Olympus luctantes, wirklich ringende Figuren gewesen seyen. Es ist unbegreiflich, wie er, im Eifer eine gleichgültige Beziehung einer vorhandnen Gruppe auf eine von Plinius beschriebene festzuhalten, unerwogen lassen konnte, wie viel und vielerlei dagegen sey, sich den Pan und Olympos als gymnastische Ringer zu denken (wenn nicht Plinius Pan und Marsyas oder irgend einen unbekannten Lehrling des Pan in der Syrinx mit dem Schüler des Marsyas verwechselt hat) und also wohl auch den Chiron und dessen schönen jungen Schüler. Pan den Olympos Syrinx lehrend, wie in der Gruppe zu Florenz (Zannoni 2, 72), ist ein vorhergehender Moment. Was ich am Schluss desselben Bandes der Zeitschrift zurück nahm ist einzig eine nach den Zeilen genau bezeichnete und jetzt

2) Chiron und Achill in dem Herculanischen Gemälde Pitt. d'Ercol. I, 8, Mus. Borbon. I, 7 und in einem geschnittnen Stein Mus. Flor. II tab. 25, 2 stimmen so sehr überein, dass die ersten Herausgeber mit gutem Grund annehmen, das Original von beiden sey die berühmte Gruppe gewesen, wie auch K. O. Müller zu Terintes Wandgemälden I Taf. 5 bemerkt. Marsyas und Olympos Mus. Borbon. X tav. 4 22. Vgl. Gerhard Archäol. Zeit. 1848 S. 318.

weggelassene Vermuthung über den Sinn der für die Sache gleichgültigen Anekdote: praesertim cum capitali satisdatione judicet dignos. Denn darüber hatte mir Müller brieflich mit Recht die Stellen des Plinius entgegengehalten, wonach die Aufseher für etwas ihnen Anvertrautes mit ihrem Kopf bürgen, 34, 17: verum et nova satisdatione, nam summa nulla par videbatur: capite tutelarios cavere pro ea instituti publici fuit, und 35, 4: Aufidius tutelae Capitolii redemtor. Uebrigens hat Plinius schwerlich, indem er in der letzten Stelle den mit Olympos ringenden Pan in der Porticus Octaviae *alterum* in terris symplegma nobile nennt, auch den Pan und Olympos in den Septen in der vorhergehenden, der vermuthlich eine Wiederholung oder ähnliche Composition war, als das andre symplegma nobile gemeint; sondern eher die Gruppe von Chiron und seinem schönen Schüler Achilles oder die kurz vorher belobte des Kephisodot sich dabei gedacht, oder endlich eine die er bei seiner kurz zusammenfassenden Art nicht anzuführen Raum hatte. Auch darum kann die Gruppe des Kephisodot nicht mit Wahrscheinlichkeit für eine athletische gehalten werden, weil schon sein Vater keine Athleten mehr gemacht hatte und er diesem in Styl und Gegenständen sich anschloss.

Herakles und der Hirsch von Kerynea *).

Im Augusteum ist Taf. 151 ein Rehbock abgebildet, dessen Kopf und Hals, so wie das rechte Bein neu sind, 1 F. 9 Z. lang, aus der Sammlung Chigi herrührend, auffallend wegen des menschlichen Fusses, den man auf dem ausgestreckten Hinterlauf erblickt. Der Herausgeber beklagt, dass weder die menschliche Figur noch der Kopf des Thiers erhalten sind, um daran eine Vermuthung zu knüpfen. Die Erklärung fällt nicht so schwer als er meint. Er durfte nur bedenken, dass der Kopf unächt, die übrige Figur aber dem Hirsch, welchen Herakles in dem Wald von Kerynea einfängt, vollkommen angemessen ist. Man vergleiche die Gruppe bei Zoega Taf. 62, die daselbst Not. 76 angeführten oder die in Pompeji 1805 gefundene Erzgruppe (Illustrazione del gruppo di Ercole colla cerva, Napoli 1805) oder das erhobene Werk in den Specimens of ancient sculpture by the society of Dilettanti Vol. I. pl. 11 und das in den Ancient marbles of the British Mus. T. II pl. 7 (wo auch ähnliche Denkmäler unvollständig angeführt sind), und man wird nicht zweifeln dass dieser Gruppe das Bruchstück angehöre. So mangelhaft es ist, so bietet es doch obenein zwei Dinge zu bemerken dar. Einmal dass Herakles dem Thier auch auf die Klaue des ausgestreckten Hinterlaufes, nicht darneben tritt (während er mit dem andern Knie ihm auf die Lende drückte). Sodann ist an dem Dresdner Werkchen der Hirsch

*) Heidelbergische Jahrbücher der Litter. 1816. Abth. für Philol. u. s. w. S. 419.

sichtbar männlich, wie bei den spätern Schriftstellern, vergl. Zoega Not. 78. Dass er es in der älteren Griechischen Fabel nicht ist, scheint bloss daher zu kommen dass die Hindin wie, besonders bei Pindar, die Stute die beliebtere, gleichsam die dichterische Form ist*). Die Gruppe ist auch, was in der oben erwähnten Italienischen Schrift bemerkt ist, in einem Griechischen Epigramm beschrieben (Anal. III p. 219. 283). [Auf einer Münze von Pergamus aus der Zeit des Septimius Severus Catal. num. ant. regis Daniae T. I tab. 5 n. 5. Die schöne Gruppe in Palermo und eine marmorne der Sammlung Canpana in Rom s. Mon. d. Inst. archeol. T. IV tav 7. 8].

*) S. Kunstmus. zu Bonn S. 58. Roulez bemerkt in dem Bulletin der Acad. R. de Bruxelles T. 9 n. 3, dass von den Pferden des Diomedes die Schriftsteller theils das masc. theils das fem. gebrauchen und setzt hinzu: „Saumaise ad Solin. p. 660 b führt an, dass die Dorier τὴν ἵππον auch für den Hengst sagen; Verheyk zu Anton. Lib. 7 p. 143 Koch. dehnt diesen Gebrauch, gestützt auf Schol. Eurip. Phoen. 3, auf die Dichter aus. Doch sind Apollodor, Diodor, Philostratus u. s. w. weder Dorische Schriftsteller noch Dichter." S. auch Böckh ad Pind. Ol. III, 29. H. Keil Annali d. I. archeol. XVI p. 178 (Ercole col cervo). Die Rosse des Pelops heissen Psilla und Harpinna; andre in der Mythologie und Poesie haben männliche Namen.

Laokoon*).

Das Werk der Rhodier Agesandros, Athanodoros und Polydoros, welchem Plinius oder seine Zeitgenossen vor allen andern der Malerei und Bildhauerei den Vorzug zuerkannten; ein Urtheil, welches an sich von sehr bedingter Gültigkeit ist [1]). Nichts kann erfreulicher und in seiner Art gehaltreicher seyn als die gediegene und gefühlvolle Beschreibung des Ausdrucks im Laokoon bei Winckelmann Th. 6 S. 104 — 106 und als Göthes ruhige und tief durchdachte Beurtheilung der Erfindung und Anordnung der ganzen Gruppe welche die Propyläen eröffnet. Dass das augenblickliche Gefühl der Wunde als Hauptursache die ganze Bewegung des Laokoon bestimme, hatte auch Heyne eingesehen [2]). Indessen hat die Frage, welches denn eigentlich die dargestellte Handlung sey, womit die feinsten Züge des Ausdrucks übereinkommen müssen und wodurch sie eine feste und bestimmte Deutung erhalten sollen, noch keine befriedigende Beantwortung erhalten. Ohne Zweifel hat der Künstler die

*) Kunstmuseum zu Bonn 1827 S. 27 — 33.

1) Anderwärts nennt Plinius die Gnidische Venus das berühmteste Werk des ganzen Erdrunds. Wieder an einem andern Ort sagt er, die Astragalenspieler von Polyklet, die gleich dem Laokoon im Hause des Titus waren, würden von den Meisten für das vollkommenste Werk gehalten, und vom Olympischen Jupiter: quem nemo aemulatur.

2) Antiqu. Aufsätze St. 2 S. 19. 21. 25, in einer Abhandlung, welche nicht bloss einige der Kritik wesentliche Umstände gelehrt genug erörtert, sondern auch manche glückliche, von Visconti wohl benutzte Blicke, nur nicht eine umfassende sichere Uebersicht enthält.

mythische oder poetische Tradition vor Augen gehabt; als Behandlung einer willkürlich, bloss künstlerisch gestellten Aufgabe oder eines bloss denkbaren Falles lässt sich das Werk schon darum nicht betrachten, weil es in allen wesentlichen Umständen mit der Fabel übereinstimmt und diese daher dem Zuschauer auch wider den Willen des Künstlers einfallen würde, wenn er etwa selbst gewünscht haben könnte sie im Stillen als Anlass zu sogenannten Akademiefiguren zu benutzen. Diese Fabel nun nennt Visconti (Pioclem. II, 39) eine unmoralische, indem ein edler Mann eines von einem Gott verhängten schrecklichen Todes sterbe, mit dem Bewusstsein dass seine ganze Schuld in Hingebung für sein Vaterland bestehe und der Zorn der Götter ungerecht sey. Der treffliche Mann muss sich nicht erinnert haben, dass Sophokles aus diesem Stoff eine Tragödie gebildet hatte, oder seine Vorstellung von einem Sophokleischen Drama und dem Gesetz einer höheren Ordnung, worauf es beruht, müsste sehr irrig gewesen seyn [2*]).

Laokoon war an Poseidons Altar nur als Stellvertreter erschienen, es war ihm das Loos gefallen daran zu opfern, da den eigentlichen Priester dieses Gottes die Troer gesteinigt hatten; er selbst war Priester des Thymbrischen Apollon und hatte an diesem seinem Gott sich versündigt, indem er wider dessen Willen ein Weib nahm und Kinder zeugte, oder indem er im Angesicht des heiligen Bildes mit seinem Weibe Antiope der Liebe pflog [3]). Vergehen gegen die Götter durch Verletzung hieratischer Ordnungen oder Verunheiligung geweihter Orte galten in Zeiten, welche der

2*) Herder Krit. Wäld. I, 8 (Werke für Litt. und K. XIII, 111. „Gesetzt also der Künstler hätte den verlorenen Laokoon des Sophokles vor sich gehabt: welche Idee hätte ihm die Sophokleische Muse geben müssen?" u. s. w.

3) Das Eine bei Hygin. 135, der auch nach Heynes bestimmtem Urtheil (Exc. 5 ad Aen. II) den Inhalt einer Tragödie erzählt; das Andere aus Euphorion, der der Tragödie nahe genug steht, b. Serv. ad Aen. II, 201. Den Tempel durch Liebesgenuss entheiligt zu haben

Poesie und Kunst ihre meisten Stoffe hergegeben haben, für schwerer als alle Gewaltthat gegen Menschen; die göttliche Strafe erreicht, wenn auch noch so spät, doch sicher ihr Opfer; und oftmals entspricht die Art wie sie sich einstellt auf irgend eine Weise der Beschaffenheit der That. Alle diese Bestimmungen treffen in diesem Falle zusammen; hart wird die Schuld des Priesters, diess ist auch die Bedeutung des Namens Laokoon, gerochen; es geschieht nicht bei gegebener Gelegenheit, wie Hyginus sagt, denn diese konnte der Gott immer herbeiführen, sondern in dem letzten Augenblick, der zur besondern erkennbaren Ahndung noch frei war, weil der allgemeine Untergang bevorstand; es wird endlich Laokoon bedeutsam, so wie Laios, an seinen unschuldigen Kindern, wenigstens mit an ihnen gestraft. Diesen Laokoon der Tragödie stellt das Kunstwerk dar, entstanden in Griechenland selbst, vermuthlich in Rhodos, und in einem Zeitalter wo die Tragödie als die jüngste und angesehenste Auslegerin der Sage des Alterthums noch den grössten Einfluss ausübte und mit ihren Bildern das Gedächtniss und die Vorstellungen aller Menschen erfüllte. Der Untergang des Laokoon hat demnach zu der Gruppe der Niobe und ihrer Kinder ausser andern auch noch die Beziehung, dass in der Beleidigung einer Gottheit, und zwar einer und derselben das Unheil begründet ist. Uebrigens war Niobe selbst göttlicher Natur und fehlte durch Stolz; Laokoon war sterblicher Diener des Gottes und seine Schuld war nur eine Schwäche oder Nachgiebigkeit gegen seine Triebe, nicht Trotz und Widerspen-

büssten auch Melanippos und Komätho Pausan. VII, 19, 2. Nach dem alten Epos tödeten die Schlangen nur den einen Sohn mit dem Vater. Lessing im Laokoon V S. 53 ist sehr im Irrthum und dieser litterärische Irrthum hat den grössten Einfluss gehabt auf sein unhaltbares und grosse Verwirrung mit sich führendes Muthmassen über die Zeit und Entstehung der Gruppe. Wer an dieser Einrede wegen der berühmten und achtbaren Männer, die mit grosser Entschiedenheit viel weiter noch als Lessing gegangen sind, Anstoss nehmen möchte, der wolle einstweilen die Versicherung annehmen, dass es an Gründen und Beweisen sie zu rechtfertigen nicht fehle.

stigkeit. Wenn daher der stolzen Niobe Hoheit und Muth gegen die Himmlischen noch im Augenblick der furchtbarsten Demüthigung, zumal im ersten Augenblick, im plötzlichen Uebergang aus stolzem Glück in einen Zustand der grausamsten Schmerzen anstehn und ihr Anblick eher oder wenigstens früher einen gewissen Schauer des Erhabenen und Gewaltigen einflösst als Erweichung und Mitleid wirkt, so wird dem Laokoon dagegen, der als Priester fromm und unterwürfig zu denken ist, nichts Anders als Dulden und Ergebung zukommen; er musste nothwendig sich besinnen, da der Augenblick göttlicher Strafen schnell begriffen wird, und sich fügen, als ein Mann zwar und als einer der ersten des Volks, aber auch ohne Vorwurf gegen die Götter, ohne mächtige Aufregung innerer Kräfte. Und in der That wird auf Jeden, der ohne vorgefasste Meinung vor die Gruppe getreten ist, ganz abgesehn von dem schmerzvollen Leibe und der für den Vater quälenden Gefahr der Kinder, das Angesicht und die Haltung des Laokoon immer nur den Eindruck gemacht haben, der dem Bild einer solchen Lage und Person angemessen ist, rührend, Mitleid erregend, hoffnungslos. Wenn irgend ein sehr geübtes Auge vom Laokoon leicht unwillkürlich auf ein andres schönes Werk sich abwendet[3*]), so ist wahrscheinlich mehr als etwas Anderes, mehr als üble Ergänzungen der Arme, mehr auch als die Schlangen, deren Windungen bei aller Kunst ein Grauen hervorbringen, das Klägliche in dieser Art von Märterthum Schuld daran[4]). Nicht drückt Laokoon eine Regung von Unmuth aus, als über ein unverdientes unwürdiges Leiden, wie Winckelmann sagt; nicht dass er, wie Visconti meint, auch noch in diesem Zustande seinen Eifer nicht bereue,

3*) Dannecker in Böttigers Amalthea III S. 3.

4) Die Tragödie wird nicht unterlassen haben, auch einen solchen Untergang mit versöhnenden Ideen zu verbinden. Nach ihr darf die bildende Kunst in dieser Hinsicht nicht beurtheilt werden; alle tragisch pathetischen Vorstellungen, welche erhalten sind, zeigen dieses eben so gut als Laokoon.

sondern im vollen Gefühl seiner Unschuld dem Himmel mit Nachdruck seine Ungerechtigkeit vorwerfe [4*]); aber auch darin hat Winckelmann sich getäuscht, dass er eine besondere Erhabenheit des Geistes und Stärke der Seele im Ringen mit der Noth, also etwas Heldenartiges, etwa dem Muth eines Ragnar Lodbrok einigermassen Aehnliches erblickte. Desto wahrer ist was er von der Wehmuth bemerkt, die wie ein trüber Duft auf Laokoons Augen schwebe [5]). Sein Gesicht ist klagend, sagt er, aber nicht schreiend, seine Augen sind nach der höhern Hülfe gewandt. Hiermit vereinigt sich auch etwas das Visconti erinnert, bei aller Last der Schmerzen behaupte das Gesicht immer einen Ausdruck von Sanftheit, der die lebhafteste Theilnahme einflösse, und die Stirne eine gewisse Heiterkeit. Diese Seelenstimmung, diesen Charakter, welcher für sich allein das volle Priestergewand bei Virgil ersetzt, diesen Ausdruck worin etwas Priesterliches und Frommes liegt, mitten im Untergang, hervorzuheben diente sehr wohl der priesterliche (bei dem linken Ohr in ein Band auslaufende) Lorberkranz, welchen Maffei, Fea und Visconti bezeugen; und unter dem Sitz, auf welchen der überwältigte Mann gedrängt ist, auf welchem er zugleich seinen letzten Halt findet, wurde allerdings der Altar verstanden, dessen Entheiligung durch Blut das Pathetische der

---

4*) In der späteren Erklärung drückt Visconti sich so aus: „Sein edles Haupt ist mit Lorbern bekränzt, seine traurigen und sanften Blicke erheben sich zum Himmel, seine Haare, sich hebend in der raschen Folge seiner Bewegungen, entblössen eine Stirne worauf sich die Klarheit seiner Unschuld malt. Aber die Einziehung seiner Augenbraunen offenbart das Gräuliche seiner Qualen und das Gestöhne, das auf seinen Lippen erstirbt, ist nicht unwürdig eines noch nicht durch die Verzweiflung besiegten Heros."

5) Auch in einem Briefe an Muzel Stosch I, 13 erwähnt er diese und setzt hinzu, das sey kein Hirngespinst, obwohl nur Sonntagskinder solches sähen, wie Gespenster. Auch Heyne S. 51 beschreibt den Laokoon „bloss als einen Leidenden, mit einem schönen edlen Ausdruck, der Mitleid erregen soll." Dass der Mund nicht zu Angstruf oder Klaggeschrei geöffnet sey, lässt sich nicht behaupten.

Scene ungemein verstärkt; er würde auch sonst, wenn er nicht den Altar andeuten sollte, eher aus einem unbehauenen Felsenstück bestehen. So findet am Hausaltare Priamos seinen Tod; und Iokaste ersticht sich bei Sophokles in der Antigone (1287) indem sie um denselben verzweiflungsvoll herumläuft. Die Anwesenheit der Knaben bei der Scene erklärt sich aus wirklichem Gebrauch; sie sollten bei der Opferhandlung als Camillen dienen, wie auch das Gedicht bei Petronius anführt, und der Künstler hat ihnen desswegen die weiten Mäntel gegeben[6]), welche zugleich, indem sie ihnen in dem entsetzlichen Moment entgleiten, so wie auch dem Vater der seinige, in malerischer Hinsicht vortheilhaft wirken. Ja es zeigt sich auch, dass die zwiefache, gleichsam vorsichtige Umschnürung eines jeden von beiden Kindern um Arm und Bein nicht allein der Manigfaltigkeit künstlich verwickelter Bewegungen der Schlangenleiber dient oder bloss die Furchtbarkeit ihrer unentfliehbaren Umstrickungen verstärkt, sondern sie geben sich dadurch ausdrucksvoll als die Boten des Richters zu erkennen, welche wissen was sie sollen; und sehr wohl hat der bewundernswürdige Künstler auch in dieser Hinsicht verstanden die dichterische successive Entwickelung der Scene in dem einen Moment zusammenzufassen*).

6) Eine Bemerkung, die auch im Musée des Antiques gemacht wird. Heyne Antiqu. Aufs. II S. 28 erkennt in dem Abfallen der Mäntel unter dem Sträuben gegen die Schlangen das Motiv für die Nacktheit des Priesters und der Camillen am Altare.

*) Ueber diese Ansicht des Laokoon als Priesters s. auch Gerhard im Kunstblatt 1827 S. 266 f. Feuerbach Vatic. Apollo S. 312. 390—392, Schorn in den Annali d. Inst. archeol. 1837 IX, 2 p. 158. F. A. Hagen über die Gruppe des Laokoon Königsb 1844, auch in Richters Archiv oder Preuss. Provincialbl. Königsb. 1844 S. 383—402, Walz im Kunstbl. 1846 S. 163. Gegen Göthes Meinung, dass Laokoon nicht als Priester erscheine, streitet im Allgemeinen die Erfahrung, dass nicht in einem einzigen Fall die alte Kunst die poetische Ueberlieferung ganz von sich geworfen und doch zugleich eine ihr angehörige Situation zu Akademiefiguren benutzt hat. Doch ist Göttling das archäol. Mus. zu Jena S. 59 hierauf zurückgekommen.

Ueber die einschlägige Stelle des Plinius *).

Der Zeit der Rhodischen Kunstblüte (oben Not. 3) eignete den Laokoon auch Müller zu in den Wiener Jahrbüchern (Bd. 39 S. 152) bald nach dem vorhergehenden Aufsatz, so wie auch in seiner Archäologie (§. 156); er erklärt sich ebenfalls entschieden gegen Viscontis unnatürliche, aus gewissen Prämissen allzu kühn erzwungne Ansicht von einem sechshundertjährigen gleichen Gang und Geiste der Kunst. So wie man bei Plinius similiter auf das zunächst vorhergehende de consilii sententia, die gemeinschaftliche Arbeit mehrerer Künstler am Lakoon, bezieht [1]), anstatt dadurch Palatinas domos Caesarum replevere mit qui est in Titi imperatoris domo zu verbinden, was auch an sich, zumal da das Andere so nah liegt, gezwungen ist, so fällt für den Laokoon jede Zeitbestimmung weg. Nur dass den drei Künstlerpaaren, qui Palatinas domos Caesarum replevere probatissimis signis, hinzugefügt ist: et singularis Aphrodisius Trallianus, würde uns nöthigen das Aehnliche nicht in das Zusammenarbeiten, sondern in das Arbeiten für einen Kaiser zu setzen, wenn es nicht Plinius wäre der schreibt, „der oft über alle Beschreibung nachlässige Plinius," wie Thiersch selbst (Epochen S. 131) ihn nennt. Der Zusatz et singularis, der auch später flüchtig beigefügt seyn könnte, passt nicht in den Zusammenhang, sollte aber wahrscheinlich dienen die gelegentlich gegebene Notiz von den Hauptbildwerken des Kaiserpalastes zur Vollständigkeit zu erheben. Dass gerade für diesen Palast, wenn nicht gleichzeitig, doch bald hintereinander drei Künstlerpaare sich zu gemeinschaftlicher Arbeit vereinigt haben sollten, was doch immer nur

*) Rhein. Mus. 1834 II S. 493.

1) So Heyne Artium tempora, Opusc. V, 391. [Falconet übersetzt de concert. So Visconti Oeuvr. div. IV p. 150. Auf gemeinschaftlich beziehen similiter auch J. M. Schulze in Jahns Jahrb. 1829 XI S. 66 und ein andrer Recensent des Silligschen Cat. Artif. in den Heidelb. Jahrb. 1828. S. 789. A. Feuerbach im Kunstblatt 1846 S. 229 Göttling a. a. O.]

ausnahmsweise und selten geschehen konnte [2]), lässt zweifeln, ob Plinius nicht zugleich noch durch eine gesuchte, fehlerhafte, ihm ebenfalls eigne Kürze die drei Künstlerpaare scheinbar zu Zeitgenossen der Kaiser macht (als welche sie auch in Müllers Handbuch §. 197 und in Silligs Catal. artif. auftreten, da sie es eigentlich nicht waren noch seyn sollten. Denn es könnten die Worte bei ihm allerdings auch bedeuten, dass jene sechs Künstler, die sonst unbekannt sind, je zwei zusammen die trefflichen Werke machten, welche jetzt den Palast der Cäsarn erfüllten, ohne dass sie zu ihrer Zeit diess ahnen konnten; dass sie die Werke machten, die gleichsam dazu bestimmt waren oder welche die hohe Auszeichnung erhielten, den Palast der Cäsarn zu schmücken. Hierauf ist auch Visconti selbst verfallen. Er sagt: „Um nicht die Wahrheit zu verhehlen, was Plinius von den Künstlern sagt, Palatinas domos Caesarum replevere probatissimis signis, könnte glauben machen, dass er sie nicht früher als das Römische Kaiserreich hielt. Dieser Folgerung, welcher indessen von Niemanden widersprochen worden, scheint mir nicht sehr bündig attendu la variété et la recherche que Pline a affecté dans ses phrases.“ Die Worte vom Laokoon, opus omnibus praeponendum, gehn gewiss nicht auf die Werke im Palast: auch die Wiederholung im Lob summi artifices lässt diese Einschränkung nicht vermuthen. Wie die Stelle nach dem Zusammenhange mit dem Vorhergehenden die Zeitbestimmung, die aus der Verknüpfung mit dem Folgenden abgeleitet wird, durchaus nicht enthalten könne, hat Zumpt in den Berliner Jahrbüchern 1833 II S. 85 — 89 treffend gezeigt. Er prüft dort die Bemerkungen Gerhards über die Zeit des Laokoon und die Kunst der früheren Kaiserzeiten (in der Beschr. der Stadt Rom I, 291 — 96), welcher das besonders von Thiersch auf die Worte des Plinius, nach de-

2) Auch darum würde es sehr auffallend seyn wenn man zu verbinden hätte, für das Haus des Titus wie für das der Cäsarn verbanden sich Künstler zu gemeinschaftlicher Arbeit.

nen die Meister des Laokoon dessen Zeitgenossen wären, gelegte Gewicht, obwohl mit sichtbarem Widerstreben seines Kunstgefühls und geschichtlichen Sinnes, für entscheidend anzuerkennen, gleich mehreren Andern, nicht umhin konnte. Gegen die inneren Gründe des scharfsinnigen Verfassers der Epochen ist nicht im Vorbeigehn zu streiten: wenigstens eine Abhandlung ist erforderlich um ihn selbst und Andere zu überzeugen, dass man diese Gründe zu würdigen und zu ehren wisse ohne ihnen beizupflichten. Hier bemerken wir nur noch, dass nach Strabon (14 p. 652) in Rhodos die meisten Kunstwerke sich im Dionysion befanden, was einen näheren Bezug der Rhodischen Kunstschule zum Theater vermuthen lässt. Auch der Charakter der dortigen Rednerschule ist mit der pathetischen Rhodischen Sculptur einigermassen zu vergleichen, die wenigstens gewiss den Ton angab in derjenigen die sich enger an die Tragödie anschloss. Diese Abtheilung ist jetzt durch eine von neuem an das Licht gezogne Gruppe bereichert worden, die von dem Troilos des Sophokles auszugehn scheint.

Eine lebhafte Erörterung der Frage über die Zeit des Laokoon führte in der achten Versammlung der Deutschen Philologen im Herbst 1845 ein Vortrag von K. F. Hermann herbei [1]) und A. Feuerbach wurde dadurch veranlasst noch eine Abhandlung über die Stelle des Plinius hinzuzufügen [2]); so wie Lachmann in einer neuen Erklärung eines einzelnen Ausdrucks derselben die Entscheidung zu suchen. Nimmt man hinzu die noch nirgends zusammenhängend gewürdigten späteren Bemerkungen von Visconti, worin er einer so grossen Schaar von Anhängern voran für die Zeit der ersten

1) S. deren Verhandlungen Darmstadt 1846 S. 50 — 62.
2) Kunstblatt 1846 S. 229 — 231.

Cäsarn streitet [3]), so hat Jedermann von seinem Standpunkte der Kunstbeurtheilung aus reichlichen Stoff zu Bemerkungen. Ich will mir hier nur wenige erlauben und setze zu dem Ende die Worte des Plinius her. *Nec multo plurium fama est, quorundam claritati in operibus eximiis obstante numero artificum, quoniam nec unus occupat gloriam, nec plures pariter nuncupari possunt, sicut in Laocoonte, qui est in Titi imperatoris domo, opus omnium et picturae et statuariae artis praeponendum. Ex uno lapide eum et liberos draconumque mirabiles nexus de consilii sententia fecere summi artifices Agesander et Polydorus et Athenodorus Rhodii. Similiter Palatinas domos Caesarum replevere probatissimis signis Craterus cum Pythodoro, Polydectes cum Hermolao, Pythodorus alius cum Artemone et singularis Aphrodisius Trallianus.*

Die ersten Worte sagen nur: diess sind die berühmten, allgemein gekannten Namen (von Dipönus und Skyllis an) fast alle: denn manche grosse Meister, wie die des Laokoon, sind nicht so unter den viel genannten Künstlernamen bloss weil man nicht bequem drei oder zwei zugleich nennt und einem doch auch nicht ein Werk beilegen kann das mehreren gehört: also enthalten sie nicht, dass Plinius die drei Namen nicht in dem Buch über die berühmtesten Werke von Pasiteles angeführt gefunden habe, wie Visconti schliesst; auch nicht, dass von den noch übrigen von dreien oder zweien gemachten Werken die Meister unbekannt oder vergessen seyen, so dass demnach die drei Künstler des Laokoon, weil trotz ihrer Gemeinschaftlichkeit doch bekannt und berühmt, durch eine besondre Ursache, nemlich ihre Gleichzeitigkeit und Neuheit bekannt seyn müssten; oder dass Plinius von manchen *operibus eximiis* zwar wisse oder vermuthe,

3) Zum Musée Français, in den Oeuvres div. IV p. 137 — 152 (worin die schöne Schilderung des Werks p. 140 — 143 sich sehr auszeichnet). Auch in Bouillons Mus. des Antiques II, 15 führt St. Victor Viscontis eigne Worte an, der auch im Mus. Napol. II p. 135 s. die Feder führt.

dass sie von Mehreren zugleich verfertigt seyen, die Namen ihrer Verfertiger aber nicht kenne und, wenn er also gleichwohl die Meister des Laokoon kenne, mit sich selbst in Widerspruch treten würde, wenn diese nicht irgend wie in eine andere Kategorie als die vorhergehenden Beispiele fielen. Vielmehr gerade diese *summi artifices* und die andern, welche paarweise *probatissima signa* gemacht hatten, entbehren der Fama bei dem grossen Haufen der Römischen Kunstbetrachter und daraus muss man den entgegengesetzten Schluss ziehen: drei lebende, in Rom gegenwärtige grosse Künstler würden wenigstens eben so viel im Munde der Leute gewesen seyn wie drei, die vor einigen Jahrhunderten in Rhodus jeder für sich ein Meisterwerk gemacht hätten. Auch ist gewiss nicht wahrscheinlich, dass von keinem von drei so grossen in Rom gleichzeitig arbeitenden Künstlern ausser dem Laokoon nicht ein einziges Werk gelobt werden sollte. Lessing hielt es schon befremdlich wenn sie als so berühmte, aber als ältere Meister in Rhodus dem Pausanias unbekannt geblieben wären, der doch weder Rhodus noch Rom beschrieb.

Was Virgils Beschreibung des Laokoon betrifft, so urtheilt Visconti mit Recht, dass der Vers:

Ille simul manibus tendit divellere nodos,

das Einzige sey was sie mit dem Kunstwerk gemein habe (denn die Verschiedenheit ist eine vollkommne und durchgängige) und dass Virgil dem Adel und dem Anziehenden des Kunstwerks nicht gleich komme. Dass diese Virgilische Schilderung mehr Kraft gehabt haben sollte einen Künstler zur Darstellung des Laokoon zu bewegen als in früheren Zeiten die Tragödie des Sophokles, das Epos des Arktinos, kann schwerlich in Ernst vermuthet werden; und wenn wir das Werk der Rhodischen Schule nach Alexander zuschreiben, so ist in Bezug auf die Zeit die Wahl des Gegenstandes gerade vollkommen zupassend und es kann gewiss nicht überraschen, dass eine Einzelheit des nachhomerischen Epos und eine so schwierige und so ganz besondre Aufgabe nicht öfter, nicht früher un-

ter den Kunstwerken vorkommt[4]). Gar manche mythische Gegenstände finden sich nicht in früheren Zeiten dargestellt, z. B. Phrixus und Helle nicht früher als in Wandgemälden von Pompeji.

Feuerbach setzt in seiner scharfsinnigen und feinen Ausführung bei Plinius Absichten voraus, die, dem Palaste des Titus die Kaiserpaläste des Palatin entgegenzustellen, oder die, beide Paläste und das Pantheon in einer umgekehrten chronologischen Reihe vorzuführen, zu der Malerei unter den Imperatoren, der Bildgiesserei unter Nero nun auch die Meister der Sculptur in diesen Zeiten hinzuzufügen und unsern Blick auf die Werke der Imperatoren beschränkt zu halten, die weder nothwendig vorauszusetzen sind, noch Wahrscheinlichkeit haben möchten, man sehe auf die nächsten oder auf den allgemeineren Zusammenhang der Worte. Sogar aus dem Prädicat summi artifices folgert er die angenommene Rücksicht auf den Imperatorenpalast, und doch dient diess auch dem geringeren Ruf dieser Künstler bei der Menge schicklich genug zum Gegensatz. Es mag gegründet seyn, dass die Bewunderung der Schlangenwindungen statt alles Andern den Plinius verräth, welcher hier aus sich spreche. So wahr das Lob ist, welches ein tieferer Kenner als dieser, welches Visconti in seiner früheren Beurtheilung im Museum Pioclementinum, wohl mit Rücksicht auf Plinius den Schlangen ertheilt, so ist doch das Hervorheben des Strickes allein

4) Auf einer Münze von Lampsakos bei Pellerin Recueil II p. 52 pl. 49 n. 22 ist *Laocoon vel Hercules infans serpentibus constrictus.* So das Register zu Mionnet Supplément IX p. 259. Pellerin zieht Laokoon vor, Mionnet II p. 559 n. 284 führt Hercules an. In der schlechten Abbildung sieht man allerdings kein Kind, aber dass die Figur mit den Schlangen, einer um jeden Arm, ringt, deutet eher auf Besiegung und Laokoon ist auch ohne die Söhne nicht wahrscheinlich. Bei Eckhel Catal. Mus. Vindob. II p. 558 n. 113 ist auf einer Münze des Nero *Laocoon nudus cum binis filiis a serpentibus suffocatus.* Mionnet aber VI p. 63 — 72 lässt sie mit Recht aus: denn die Composition ist auf schreiende Art modern. S. Cimel. Vindob. II tab. 10 fig. 1.

am Farnesischen Stier und dass auch der aus demselben Block gearbeitet sey zu ähnlich um nicht Beides als Zeichen von Oberflächlichkeit und einem Mangel gründlicher Auffassung der Idee und Composition anzusehn. Auch die Voraussetzung welche Plinius macht, dass zwei, drei Künstler, die zusammen arbeiten, auch das Werk immer in Gemeinschaft berathen, erfinden und anlegen (*de consilii sententia*), ist naiv genug. Die Composition des Werks gehört Einem, besprechen kann man sich über Einzelnes in der Skizze, dem Modell: in der Ausführung liegt die Theilung und die Gemeinschaftlichkeit der Arbeit. Aber was wird damit bewiesen, dass kein geistreiches Griechisches Epigramm auf den Laokoon, als älteres Werk gedacht, vorhanden oder dem Plinius bekannt gewesen wäre? Am Stier wird ein Epigramm, das er ausschriebe, ohne Grund angenommen. Also dürfte man von der Seite umgekehrt auf den Laokoon zurückschliessen, dass auch der ein älteres Werk gewesen seyn könne; und wenn man ohne Epigramm an der Gruppe des Stiers den Apollonius und Tauriscus in Rom kannte, so darf es uns nicht Wunder nehmen wenn ohne Epigramm auch drei Namen, Agesander, Polydorus und Athenodorus, wenn die Meister eines durch den Gegenstand, den Ausdruck, die Schlangen so allgemein auffallenden Werks nicht unbekannt geblieben waren. Beide Gruppen könnten indessen in Rhodus schöne Griechische Epigramme an ihren Unterlagen gehabt haben, die man begreiflicher Weise zurückliess, da es an Marmor in Rom nicht fehlte. Zugegeben ferner dass Plinius den Laokoon und auch seine Meister mit besondrer Wärme lobte, weil dieser das Haus seines Titus, dem er sein Werk widmete, schmückte [5]), so ist diese Vorliebe hinläng-

---

5) Eben so richtig ist die Bemerkung, „dass mit den Worten *opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponendum*, zu viel Umstände gemacht worden seyen, dass es damit nur galt den höchsten Trumpf der Kunstbewunderung auszuspielen." Statuaria ist nur allgemeiner gebraucht als sonst, die Hauptspecies für das Genus, Bildnerei. Anders Müller Hall. Litt. Zeit. 1835 S. 247 und in seiner Archäologie

lich erklärt schon durch die Ehre, die in das Glück die vorzüglichsten Kunstwerke zu besitzen gesetzt wird: ja die Namen alter Künstler, deren Verdienst schon Jahrhunderte und unter so vielen Werken vieler Geschlechter die Probe bestanden hat, erfreuen den Besitzer gewöhnlich mehr als die neuesten. Ein anderes Werk wird, wie Feuerbach selbst hinzusetzt, ebenfalls besonders lebhaft von Plinius gelobt weil es im Atrium des Titus stand, und diess war von Polyklet, die Astragalizonten. Ein mehr als bloss kunstgeschichliches Interesse fühlte den Worten des Plinius über den Laokoon auch Thiersch an, bezog es aber auf die Neuheit.

Eine entscheidende Zeitbestimmung glaubte zuletzt Lachmann zu finden indem er die Worte *de consilii sententia* auf „den Ausspruch eines von Titus gewählten Raths (eine archäologische Commission)" bezog, nach welchem der Laokoon von drei Rhodischen Künstlern in Rom gearbeitet worden sey [6]). Schon Th. Bergk hat bald nachher in einem Programm über die Zeit des Laokoon bemerkt, dass diess nach den Verhältnissen der Kunst unwahrscheinlich sey, dass es dem Wesen aller Kunst widerstrebe. Darauf erklärt Lachmann in derselben Zeitung (1848 S. 237), dass er eigentlich verstanden habe: „auf Entscheidung des geheimen Raths," wie auch der Magistrat, der Feldherr sein Consilium hatte. „Also dass die drei Rhodier die Gruppe bilden sollten, dass sie die geschicktesten wären, hatte das Consilium des Titus entschieden." Er fügt hinzu, „aber gross sey der Unterschied nicht, ob die Künstler der ständige Rath des Titus auswählte oder ein besonderer für die Ausschmückung des Palastes sorgender Rath." Auf die Künstler bezogen, sagt er, seyen die Worte zu erklären „auf den Entscheid der Ueberlegung," wozu man sich doch nicht hätte entschliessen sollen, und schliesst demnach: „Plinius bezeugt, ohne die geringste Zweideutigkeit, dass die Gruppe zu seiner Zeit auf Bestellung des Titus gebildet worden, er verwirft alle dem entgegen-

6) Gerhards Archäologische Zeitung 1845 S. 192.

stehende Kunstansichten und historische Combinationen.“ So imperatorisch spricht der berühmte Kritiker, mit Verwerfung des geheimen Raths, zu dem ich mich durch Aufbringung einer Zweideutigkeit aufgeworfen hatte, nicht einer geringen, sondern der sehr grossen die im uneigentlichen Sinn der Formel statt des eigentlichen Sinnes liegt. Da aber auch a male informato rege noch Appellation an denselben vor dem Publikum statt findet, so lege ich diese hiermit ein. Ich sage, da Plinius *senatus consultum* und *decretum* bei Kunstgegenständen uneigentlich gebraucht, so darf nicht geläugnet werden, dass er auch *de consilii sententia* einmal anders als im Kanzleistyl verstanden haben könne. Nun schreibt Plinius von Gemmen (37, 23): *hactenus de principatu convenit, mulierum maxime senatus consulto,* und von den Smaragden (37, 16): *quapropter decreto hominum iis parcitur, scalpi vetitis.* Die Zweideutigkeit ist offenbar und dass die beiden zweideutigen Ausdrücke mit der zweideutigen Formel *de consilii sententia* verwandter Art, der leise Scherz über diese zur Zeit gewiss vielfach missbrauchten hohlen Redensarten sehr erklärlich sey, wird nicht geläugnet werden. Ich sage ferner, dass wenn die Formel nach ihrem Sinn im Geschäftsbrauch nach den Verhältnissen nicht anwendbar ist, dagegen im scherzhaften auf eine bei Plinius durchaus nicht unwahrscheinliche Art in den Zusammenhang passt, der letztere nothwendig zu wählen sey. Etwas ganz Neues aber und an sich Unglaubliches würde es in der Geschichte seyn, dass das Consilium eines Kaisers oder Königs über die Bestellung einer Statue beriethe und entschiede: und sehr gross ist der Unterschied, wenn wir dagegen einen besondern, für die Ausschmückung des Palastes sorgenden Rath annehmen. Aber einen solchen, wenn wir es auch mit einer baaren historischen Hypothese nicht streng nehmen wollten, erlaubt in der nackten Formel *de consilii sententia* zu verstehn die Sprache entschieden nicht, deren Gesetz und Gebrauch uns in unsern Hypothesen unerbittlich beschränkt. Und wäre die Möglichkeit eine kunst-

berathende und beschliessende Commission zu verstehn, so wäre auch diese befremdlich und anstössig genug, weil ohne Beispiel im Alterthum, im Mittelalter und in der neuen Zeit, vielleicht sogar in der neuesten.

Darin drückt Bergk meine im Vorhergehenden vor Jahren ausgesprochene Meinung aus, dass auch die drei Künstlerpaare, welche *similiter Palatinas domos Caesarum replevere probatissimis signis,* die man allgemein für Zeitgenossen der Cäsarn (Gajus und Lucius, Tiberius und Germanicus?), deren Häuser sie mit ihren Werken erfüllten, gehalten hat, durch diese Worte keine Zeitbestimmung erhalten, sondern dass die Künstler die Werke, welche die Häuser erfüllten, früherhin gemacht hatten [7]). Durch innere Gründe bestimmt diese Künstler den alten Meistern zuzuzählen, fand ich in der Excerptenkürze des Plinius und seiner Neigung zum Gezierten im Ausdruck Grund genug dafür anzunehmen, dass er nichts Anders sagen wollte als diess. So häufig kommt aus keiner Zeit der doppelte Künstlername an Statuen vor, dass nicht drei Paare, zumal Bildhauer, nicht Erzgiesser, die in Rom

7) Bergk führt aus XXXV, 10, 114 eine ähnliche Stelle an: *namque et Hesionam nobilem pinxit et Alexandrum ac Philippum cum Minerva, qui sunt in schola in Octaviae porticibus et in Philippi (pinxit) Liberum patrem — in Pompeja vero Cadmum et Europen.* Schon Thiersch sagte: „Kamen ihre Bildsäulen später in die Kaiserpaläste (was er aus andern Gründen läugnet), so konnte Plinius, der ohnehin das Gesuchte des Ausdrucks liebt, von ihnen sagen: sie haben diese Paläste mit ihren Bildsäulen angefüllt so gut wie Phidias, Praxiteles oder Andre, deren Werke Rom anfüllen." Die Erklärung der Stelle im Uebrigen von Thiersch Epochen S. 329 ist ein merkwürdiges Beispiel, wie sehr vorgefasste Meinung in der Sache auch einen trefflichen Grammatiker verblenden kann. Eine doppelte Beziehung wie die des *similiter* auf *de consilii sententia* und *replevere* zugleich versteht sich nicht von selbst, würde wenigstens eine Verbindungspartikel erfordern, wenn man nicht gar *replevere* zeugmatisch verstehn soll, wobei wieder das Anfüllen mit dem einen Laokoon streitet. Und bei Plinius eine solche übrigens ganz falsche Prägnanz der Construction!

für den Kaiserpalast auf dem Palatin thätig gewesen wären, sehr auffallend seyn müssten. So klein ist ferner die Zahl berühmter Meister seit Pompejus bis Plinius, von Namen wie Pasiteles, Posidonius, Arcesilaus, Diogenes, Zenodor, dass sechs Bildhauer, die in diesen Zeiten *probatissima signa* ausführen, und zwar nicht wenige Werke (wie uneigentlich und übertrieben auch der Ausdruck *replevere* ohne Zweifel ist, gleich dem *refertae Dipoeni Ambracia, Argos, Cleonae operibus*), und Werke, was mehr sagen will, würdig unter denen der antiqui im Kaiserpalast zu stehn, dass nicht diese sechs Künstler sämmtlich überall und von Plinius selbst ausserdem unerwähnt geblieben seyn würden. Es macht bei dieser Probabilitätsberechnung im Negativen einen grossen Unterschied, ob es sich von älteren an erfinderischen Meistern überreichen Zeiten oder von solchen aus der ersten Hälfte des ersten Jahrhunderts handelt. Diese besondern Betrachtungen vereinigen sich mit der allgemeinen Thatsache von dem Ansehn der alten Werke, wovon eine Uebersicht zu geben des Plinius Absicht war. Er ist hier am Ende seiner Reihe. Hätte er das erste Meisterwerk von Künstlern seiner Zeit der ganzen Reihe der alten berühmten Bildwerke gewissermassen gegenüberstellen wollen, so wäre es mehr als seltsam, dass er diesen wichtigen Umstand nicht wenigstens durch ein Wort hervorgehoben, nur angedeutet hätte. Künstler aus der Zeit des Pompejus und Cäsar nennt er mehrere, es ist keiner aus dieser Zeit sonsther bekannt, bei dem Plinius die Zeit übergienge wenn er ihn sonst nennt; müssten ihm die seiner eignen Zeit noch näher stehenden nicht noch merkwürdiger gewesen seyn?

Es ist zu verwundern, dass Niemand das similiter (welches übrigens Plinius, wie Bergk bemerkt, ganz ähnlich 36, 5, 27 gebraucht) statt auf *de consilii sententia*, auf die mindere Berühmtheit der gemeinschaftlich Arbeitenden oder auf *ex uno lapide* bezogen hat, zumal da diess fast unmittelbar vorher auch von der Quadriga des Lysias und wenig früher von dem Stier und der daran gebundnen Dirke bemerkt ist

und man hätte dann Gruppen unter den belobten Werken des *Craterus cum Polydoro* und der Andern zu verstehn. Hierdurch würde die Schwierigkeit wegfallen, welche *et singularis Aphrodisius* macht. Ich hatte diess als einen späteren den Zusammenhang störenden Zusatz des Plinius beseitigt, und Bergk mit mir (p. IV not. 1): aber Plinius hängt auch sonst beiläufig etwas an ohne auf den Zusammenhang Rücksicht zu nehmen, wie 34, 19, 26: *Nunc percensebo eos qui ejusdem generis opera fecerunt, ut Apollodorus, Androbulus, Asclepiodorus, Alevas philosophos — Antimachus, Athenodorus feminas nobiles, Aristodemus et luctatores bigasque cum auriga, philosophos, anus, Seleucum regem; habet gratiam suam hujus quoque Doryphorus.*

Wenn die Worte des Plinius über die Zeit der drei Rhodischen Künstler des Laokoon nicht entscheiden können, nicht beweisen dass sie dem ersten Jahrhundert angehören, so ist dagegen auch für eine frühere Zeit aus den bekannten Inschriften wenig oder nichts zu schöpfen. Die in Antium gefundene, schon von Winckelmann angeführte Inschrift *ΑΘΑΝΟΔΩΡΟϹ ΑΓΗΣάνδρου ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕ* hat sich in neuerer Zeit wiederholt gefunden an einer andern Basis in Capri[8]. Diesen Rhodier Athanodoros und seinen Vater Agesandros für dieselben zu nehmen, welche Plinius nennt, allerdings den Agesandros voran, ist nicht so sicher als mit Winckelmann und Visconti noch neuerlich K. F. Hermann, Feuerbach und Andre annehmen. Derselbe Sohnesname mit gleichem Vater kommt in einer der von L. Ross auf der Burg von Lindos abgeschriebenen Inschriften von Ehrenstatuen verdienter Bürger aus der Makedonischen Zeit vor[9]. An dem Bruchstück eines marmornen Gefässes in Paris liest

8) Bullett. d. Inst. Archeol. 1832 p. 155. Hier ist im Namen des Athanodoros *O* für *Ω* geschrieben, ob aus Nachlässigkeit des wenig zuverlässigen Guarini oder des Steinhauers, steht dahin.

9) N. Rhein. Mus. IV S. 190. Diesem Athanodoros ist die Statue errichtet *εὐσεβείας ἕνεκα εὐνοίας καὶ φιλοδοξίας ἂν ἔχων διατελεῖ εἰς το πλῆθος τῶν Λινδίων καὶ εἰς τὸν σύνπαντα δῆμον.*

man [*Αθανό*]*ΔΩΡΟΣ ΡΟΔΙΟΣ ΕΠΟΙΗΣΕΝ* [10]). Den Namen Athenodor führen in verschiedenen Grabschriften bei Gruter und Muratori Römische Freigelassene, deren einer *praefectus annonae* war, und ich kann einen hinzufügen, welchem auch die Rhodische Herkunft bezeugt ist:

DIS MANIBVS
GAI. NAT. RHODI
ATHENODORVS
PATER FECIT.

Diese Inschrift wurde 1834 bei Maynz gefunden [11]). Auf Rhodus war der Name Athanodoros sehr häufig weil Athene da die alte Hauptgöttin war und leicht kann mit diesem Namen in mehr als einer Familie auch Agesandros abgewechselt, es können in einer beide Namen als Grossvater und Enkel, auch als Vater und Sohn Jahrhunderte lang abgewechselt haben. Dass der in Lindos wegen bürgerlicher Verdienste und Freigebigkeiten geehrte Athanodor auch Bildhauer gewesen sey, ist sehr unwahrscheinlich da es vermuthlich in der langen Inschrift nicht ausgelassen seyn würde. Wenn der andere Athanodoros, Agesanders Sohn, von welchem in der Villa des Tiberius in Capri und in der des Nero zu Antium (denn hier ist die Einerleiheit der Person wahrscheinlich) Arbeiten waren, derselbe war, der auch am Laokoon und also auch für sich getrennt von sei-

---

10) R. Rochette Supplément au Catal. des artistes p. 234.

11) Sie wurde mir damals von dem in Maynz verstorbenen Professor Braun mitgetheilt in einem Aufsatz, aus dem in den Jahrb. des Vereins der Alterthumsfreunde im Rheinlande 1843 II S. 36 — 40 einige Stellen, aber nicht die beigefügten Inschriften bekannt gemacht worden sind. Diese sind seitdem zum Theil anderwärts gedruckt worden, die hierhergehörige, so viel ich sehe, nirgends. Braun versicherte mich, dass diese Inschrift, die in einem Gartenhaus des Herrn Parkus, in dessen Weinberg sie gefunden worden, aufbewahrt bleibe (wesshalb sie auch unedirt geblieben seyn wird), dem ersten Jahrhundert angehöre; und das Zusammentreffen von Athenodorus und fecit (für *faciendum curavit*, wie auch *ἐποίει, ἐποίησεν* häufig gebraucht wird) liess ihn träumen von einem der Meister des Laokoon in Maynz.

nem Vater und seinem Bruder Polydoros arbeitete, so würde auf ihn wenigstens nicht passen: *quorundam claritati obstante numero.* Das Gewöhnliche war wohl, dass die welche sich einmal zur Arbeit verbunden hatten auch zusammen blieben. Wie dem auch gewesen sey, die Statuen des Athenodor in Capri und in Antium konnten eben so gut ältere Rhodische Arbeit und dahin gebracht seyn wie der Laokoon von Rhodos nach Rom.

Also sind wir immer wieder auf die Frage zurückgewiesen: kann der Laokoon an und für sich als ein Werk des ersten Jahrhunderts gedacht werden? Denn zu zweifeln dass er ein Original sey, müsste man blind seyn, wie Visconti sagt. Ueber diese Frage würde der Streit weniger verworren und unentschieden seyn, hätte man den grossen Unterschied beachtet, welcher zwischen Meisterwerken der Ausführung, der Nachbildung oder auch der Erfindung innerhalb eines gewissen Gebiets und denen der Idee, der Poesie in der Kunst gemacht werden muss. Man hat im Glauben an Viscontis Irrlehre [12]) und im Eifer für ihn von einer beschränkten und veralteten Ansicht der Griechischen Kunst gesprochen, von einer freisinnigeren Ansicht womit die Kaiserzeiten betrachtet werden müssten. Aber in der That, wenn jene Unterscheidung gegründet ist, so muss man eher erstaunen über die einseitigen und verfehlten Urtheile, die seit Jahrzehnten über viele Bildwerke gefällt werden konnten. Schon im Museum Pioclementinum (VI p. 20) erklärt Visconti, dass alle Systeme des Archäologen durch den Antinous Farnese und einen Hermerakles aus derselben Zeit völlig zerstört würden, weil diese vollkommen im Geiste des vollendeten Griechischen Styls und von einer Vollkommenheit seyen, die sie ins schönste Zeitalter der Griechischen Kunst versetzen müsste. Wir machen von der Vortrefflichkeit dieses Styls

12) Wie sich im Kreise Viscontis seine Ansichten feststellten, zeigen die Werke nicht weniger Französischer Gelehrten und deutet Thiersch kurz an S. 282 f.

keinen Abzug, wir setzen hinzu dass der Wetteifer der Künstler der Hadrianischen Zeit durch die Idealisirung des Antinous, leider ihres grössten und dankbarsten Gegenstandes durch das weite Reich, und durch seine Verquickung mit den verschiedensten Göttern und Heroen eine in der Römischen Kunstwelt neue und überraschende Thätigkeit der Phantasie erzeugt hat. Aber ich verbinde damit das Zugeständniss eines Kunstgelehrten, der Viscontis System, wenig gemildert oder eingeschränkt, selbst auch ergriffen hatte und den Laokoon dem Zeitalter des Titus zuschrieb, aber mehr als die Meisten unter den Bildwerken Roms gelebt hat und der von den Künstlern in Hadrians Zeit schreibt[13]: „Es heisst dem Genius einer ursprünglichen und lebendig bewegten Kunst zu nahe treten wenn man jene trefflichen Bildner den grossen Meistern Griechenlands gleichzusetzen wagt. Von Götteridealen wie von erhobenen Bildwerken haben sie dem weiten Spielraum, dessen sie sich erfreuten, zum Trotz wenig oder nichts zurückgelassen; sie mögen den Bilderkreis der Kunst wohl kaum mit mehr als der Idealbildung des Antinous bereichert haben.“ Derselbe heisst uns bei Betrachtung des Laokoon vergessen, „wie rasch nach der (auch von ihm angenommenen) Zeit desselben das Sinken der Kunst durch Hadrianus nur verzögert und glänzend verdeckt, entschieden eingetreten sey.“ Die unpartheiische Prüfung aber verlangt dass wir diess nicht vergessen, sondern uns gestehen dass ein so rasches Sinken von solcher Höhe als durch die Ausführung sowohl als auch die Erfindung des Laokoon bestimmt wird, an demselben Ort nach dem Gang alter und neuer Kunstgeschichte unbegreiflich seyn würde. Sehen wir doch, wie es sich mit den preiswürdigsten Werken der Kaiserzeiten verhält. Die Kolosse von Montecavallo hatten ihr Vorbild in denen des Phidias in Rom selbst und beweisen darum nicht, „dass es dem Künstler der Kaiserzeit möglich war im

---

13) Gerhard Beschreib. der Stadt Rom I S. 295. Laokoon das. S. 291.

Geiste der Perikleischen zu arbeiten, wie Thiersch annimmt (S. 381), wenn anders arbeiten auch erfinden einschliessen soll. Der Hercules Farnese ist nach Lysipp und der Glykon der Athener, der an einer der drei Wiederholungen seinen Namen setzte, dachte sich für nicht mehr auszugeben als für den Verfertiger einer unter vermuthlich sehr vielen Wiederholungen. Der Hercules von Belvedere reicht nach dem *ω* in dem Namen des Apollonios auf keinen Fall weit hinter die Kaiserzeiten zurück. Aber es kann sich mit dem Athener Apollonios Nestors Sohn verhalten wie mit dem Glykon, wie mit dem Menodor bei Pausanias (9, 27, 3): *ἐποίησεν Ἀθηναῖος Μηνόδωρος τὸ ἔργον τὸ Πραξιτέλους μιμούμενος.* Die Inschrift kann allerdings auch erst später in Rom nach Verpflanzung eines älteren Werks angeschrieben seyn, da diess weder ohne Beispiel noch verwunderlich an sich seyn würde: und diess anführen heisst nicht die Zeugen todtschlagen, damit sie nicht wider uns aussagen können, sondern ist nur die einfachste Vorsicht im Beweisverfahren. Diese Vorsicht scheint zwar hier unnöthig: das Ideal des Hercules war in unzähligen der meisterhaftesten Darstellungen aller Art seit Jahrhunderten gegeben und eine Meisterschaft wie die welche diess Werk verherrlicht, das sich im Kreise der Nachahmungen hält, der Zeit des Pompejus und Cäsar abzusprechen, liegen bestimmte Gründe nicht vor und wagt vielleicht ohne sie auch die grösste Begeisterung sowohl für den Torso als für die ältere Zeit nicht zu thun. Seiner Venus Genitrix mag Arkesilaos sogar Neuheit im Vergleich mit den andern Statuen der Venus in Formen, Mienen und Gewand gegeben haben; seine Löwin von Eroten umspielt mag unübertrefflich, eben so mögen Karyatiden und Akroterien des Diogenes von Athen am Pantheon vollkommen in ihrer Art gewesen seyn. Der Nil mit sechzehn Kindern ist ein höchst verdienstvolles, wenn auch nicht in aller Hinsicht zusagendes Werk: mag es genau nach dem grossen basaltnen, vermuthlich aus Alexandria eingeführten und im Friedenstempel von Vespasian geweihten Nil, auch

mit sechzehn Kindern, gemacht seyn oder nicht; diese Kinder sind Nebensache und der Flussgott hat jedenfalls seine Ahnen oder Vorbilder bis in die Zeit des Phidias hinauf. Nicht minder die Kentauren von einem Unbekannten und die von Aristeas und Papias, die Karyatiden von Kriton und Nikolaos, der Mars von Heraklides und Harmatios, der elfenbeinene Jupiter des Pasiteles, der auch in seinem Roscius als Kind von einer Schlange umringelt den Hercules zum Vorbild hatte [14]). Sehr bedingt ist daher was Lessing in Bezug auf Arcesilaus, Pasiteles, Posidonius, Diogenes sich sagt (S. 265): „wurden nicht ihre Werke dem Besten, was die Kunst jemals hervorgebracht hatte, gleich gesetzt?“ Posidonius steht unter denen, welche Athleten, Gewaffnete, Jäger und Opfernde bildeten. Eben so verhält es sich mit allen andern Werken, aus denen man sich eine Brücke zu einem Laokoon der Kaiserzeit bauen möchte. Ein Beispiel wie man nachbildete giebt der Laokoon selbst, dessen Kopf nach Haltung und zum Theil nach den Zügen man in einem der mehr wiederholten Kentauren wahrnimmt [15]). Zenodor ahmte ein Paar Becher des Kalamis so gut nach *(aemulatus est)*, dass fast kein Unterschied der Kunst war. Noch viel weniger als Götter, Heroen und andre mythologische Einzelfiguren dieser Zeiten, die sich an die alten, zu immer neuen sinnigen Nachbildungen begeisternden Vorbilder anschlossen, hatten die Rom eigenthümlichen Werke, Porträt-

---

14) Sillig hat im Catal. artif. die Stelle des Cicero *de divin.* I, 36 ausgelassen, wo Orelli Winckelmanns *Pasiteles* für *Praxiteles* mit Recht in den Text aufnahm: Pasiteles fällt in die Zeit, war zugleich Toreut wie diese Arbeit toreutisch und ist noch andremale bei Plinius durch *Praxiteles* verdrängt werden.

15) Visconti M. Piocl. II, 39. Opere varie IV p. 120. 147. Avellino Descriz. di una casa Pompejana 1837 p. 52 fügt ein Basrelief hinzu und bemerkt, dass dieser Kentaur sicher älter als Hadrian, wahrscheinlich älter als Augustus sey und daher die gegen Visconti lautende Meinung über das Alter des Laokoon immer mehr zu bestätigen diene.

köpfe, Statuen von Togaten und Loricaten, Friesverzierungen, Kämpfergruppen, Circusjagden und was sonst im Leben und der Wirklichkeit sein Vorbild hatte, bis zu der Gruppe des sein Weib und sich tödenden Barbaren in Villa Ludovisi hinauf, etwas gemein mit den heroisch tragischen Gruppen, die nur aus der Idee erfunden werden konnten und eine Auffassung der Personen und der Schicksale verrathen, von der wir in Rom weder in der Litteratur noch in der Kunst ein Beispiel sehen.

Wie viel Griechische Haltung ein Thyestes von Varius, eine Medea von Ovid, bei Griechischer Kunst der Dichtersprache, gehabt haben, wissen wir nicht. Die Medea, der Ajas, welche Timomachos für Cäsar malte, trugen, wie es scheint, noch den hohen Charakter der Tragödie an sich, für welchen Pacuvius und Attius, Roscius und Genossen den Römern den Sinn erschlossen hatten. Plinius aber klagt über den Verfall der Malerei zu seiner Zeit. Wohin der tragische Geschmack unter Nero gediehen war, wissen wir aus Senecas feurigen Declamationen und traurigen Compositionen. Freilich die Künstler waren Griechen. Aber auch die Künstler, die gewisse Zeitalter mit sich emporzuheben vermögen, sind in andern genöthigt mit dem Strom zu schwimmen. Ein einzelnes Kunstwerk kann der Typus einer ganzen Bildung, der Auffassungs- und Gefühlsweise eines Zeitalters seyn, der sich zu seiner Zeit in Vielen ausprägt, in einer andern aber nicht wieder nach Belieben in einem einzelnen Beispiel erneuert werden kann. Ein neuer Sinn erschliesst sich in der Kunst wie in den Wissenschaften, der sittlichen Haltung, in der Weltanschauung, der Politik und erlischt wieder zu andern Zeiten. Gewisse Zeitalter können gewisse Ideen nicht hervorbringen, kaum ganz fassen, auch in der Kunst gewisse Charaktere und neue Gestalten, welche andern gelangen, durchaus nicht erfinden. So, was den Laokoon betrifft, sprechen wir nicht so sehr die wunderbare Geschicklichkeit der Anordnung im Einzelnen, die Schönheit der Zeichnung, die Kraft des Ausdrucks, die Fertigkeit des Meisels, die Stärke

der Wirkung der Römerzeit ab, sondern diesen Charakter in der poetischen Auffassung und Erfindung. Die grausenvolle Lage, worin sich ein edler heroischer, mit der Schuld einer jugendlichen Uebereilung behafteter Mann in dem Augenblick da er seine Vaterstadt retten wollte durch die strafende Gottheit befindet, ist mit tiefer künstlerischer Weisheit so behandelt, dass durch alle Theile die schauderhafte Wahrheit, wie ein Michel Angelo sie sich ausgedacht hätte — man kann nach seinen würgenden und beissenden Schlangen des Moses in der Sistina, schon nach der Beschreibung des Vasari urtheilen — vermieden und doch auch in der ganzen Erscheinung, bis auf die kunstreichen Windungen der Schlangen und wohlgeordnet von allen drei Figuren abgleitenden Mäntel nichts Unwahrscheinliches, Gezwungnes sich vordrängt, dass das Werk zu den ausdruckvollsten gehört und doch durchgängig von einem sichern und feinen Schönheitsgefühl beherrscht wird, dass die Affecte und Schmerzen aufs Höchste getrieben sind und dennoch im Unterliegen des Leibes Geist und Seele nicht übertäubt sind, sondern zugleich ihren Ausdruck, ihre Andeutung finden. Der Charakter des Laokoon ist zwar verschieden von dem der Niobe, aber ich habe darin niemals eine „mehr elegisch künstliche als anspruchlos tragische Auffassung“ finden können[16]; sondern muss im Gegentheil noch jetzt wie schon in meinen frühesten Aufzeichnungen bewundern, wie ein so tragischer Stoff so männlich und einfach und so mässig im Pathetischen behandelt werden konnte. Es ist die Rhetorik der Natur, die aus der reinen, naturgemässen Erscheinung des Kampfs in Vater und Söhnen spricht, und der Unterschied des Geistes, in welchem der Held gedacht ist, von Sophokleischen Sinn scheint nicht sowohl in geringerer Ge-

16) Gerhard a. a. O. S. 292. Hiermit stimmt auch nicht recht überein S. 293 die „Ehrfurcht, die wir im Anschauen antiker Seelengrösse empfinden" (im Anschauen des Laokoon). Die Schilderung des Laokoon in der Beschr. Roms II, 2 S. 147 — 50 ist nicht von Gerhard, sondern von Platner.

müthlichkeit, Ansichhaltung, Bescheidenheit zu liegen als in der auffallenderen Sorgfalt für die schöne Form, wie sie überhaupt der Fortschritt der Zeit und besonders die spätere Entwickelung der bildenden Kunst, seitdem Lysippus die *argutias* bis in die kleinsten Dinge, Parrhasius in den Gesichtern beliebt zu machen gewusst hatten, mit sich brachte. Was in der Literatur sowohl als in der Kunst seit der Blüthe der älteren Rhodischen Schule lässt sich an innerer Hoheit und an Schönheit der Composition mit der Schöpfung des Laokoon vergleichen? Damals aber wetteiferte noch in Alexandria in Nachbildung der Attischen Tragödie die Plejade glaubwürdig sehr belobter Tragödiendichter [16*]), wovon aber neben der Athenischen Trias so wenig wie von andern grossen Tragikern Athens selbst in der Zeit etwas hat bestehen können. Nach diesem Zeitpunkt hätte für den Laokoon, wenn auch nicht der Meisel, doch die Geistesart gefehlt: er würde im ersten Jahrhundert und in Rom erdacht und ausgeführt eine Ausnahme und Unregelmässigkeit abgeben von einer mir sonst nicht bekannten und, ich gestehe es wiederholt, völlig unerklärlichen Art.

Verstiesse wirklich die Gruppe des Stiers gegen reinen Geschmack und Masshaltung eben so sehr wie die des Laokoon ihnen entspricht, wie neuerlich behauptet worden ist, so folgte daraus zwar dennoch nichts für weit spätere Zeit des Laokoon: in der That aber tragen beide Gruppen so sehr wie nur irgend zwei Werke aus derselben Klasse der Darstellungen bei grosser Verschiedenheit des besondern Gegenstandes es thun könnten das Gepräge desselben Geistes an sich, derselben Vortrefflichkeit, derselben Schule, welche für den Stier urkundlich die ältere, blühende Rhodische ist.

16*) S. meine Griech. Tragödien S. 1247 f. In Rhodos scheint die Kunst seit Chares und der Entsetzung der Stadt durch Demetrius bis zu ihrer Zerstörung durch Cassius, Ol. 119 bis 184, ungestörten Fortgang gehabt zu haben, während sie im Allgemeinen oder besonders in Athen seit Ol. 120 nach dem Zeugniss des Plinius einen grossen Stoss erlitt.

Um den Laokoon mehrere Jahrhunderte später in Rom entstanden zu glauben, da Plinius diess nicht aussagt, sondern dem Zusammenhang nach eher das Gegentheil glauben lässt, müssten uns durch Ueberbleibsel einer irgend verwandten Art oder durch Nachrichten von solchen tragischen Darstellungen wenigstens Beweggründe dargeboten werden. Ein solches Werk, durchaus vereinzelt und fremd in seinem Jahrhundert und ohne nur einen Versuch zu ähnlichen in mehr als einem vorhergehenden, der uns bekannt wäre, und so wesentlich verschieden nach seinem Inhalt und nach der Kraft der durchaus unabhängigen und eigenthümlichen Erfindung, würde einem Wunder gleichen. Man gesteht zu, dass Rom im künstlerischen Gebiet noch weit weniger als im litterärischen Anspruch auf Originalität zu machen habe, wir sehen vor Augen, wie die dort thätigen Griechischen Künstler ausser meisterhaften Bildnissen und Darstellungen aus dem Leben und der Geschichte sich in dem weiten Kreise der Götter und Göttinnen und der herkömmlichen, meistentheils der zu heiterem Schmuck geeigneten Mythen, mit Ausschluss der tragischen Helden, hielten, man setzt im Laokoon den „sittlichen Adel und die ruhige Tiefe der Erfindung" hoch über „alle Subtilitäten der Musculatur oder des physiognomischen Ausdrucks," und hält dennoch für möglich, dass der durch die Menge der in Rom zusammengehäuften alten Kunstwerke gebildete Geschmack zur Hervorbringung eines solchen Werks zugereicht habe: diess ist ein Widerspruch. Visconti hingegen bringt den Inhalt und Geist der Werke gar nicht in Anschlag, Styl, Meisel scheinen ihm Alles zu seyn. „Die schönen Künste, sagt er, vervollkommnet unter Perikles, fiengen an zu verfallen erst fünfhundert Jahre nach dieser ruhmvollen Epoche. Die bürgerlichen Unfälle Griechenlands berührten nicht den Genius seiner Künstler." Er stellt diese merkwürdige Behauptung auf bei Gelegenheit des Laokoon, an dem nach seinem Urtheil die drei Rhodischen Künstler so grosse Talente entwickelt haben, dass kein Künstler vielleicht sie jemals übertroffen habe.

Wer das Mangelhafte in dieser Auffassung des Griechischen Genius, der inneren Geschichte des Griechischen Geistes nicht läugnen kann, der möge sich auch das Geringere nicht verhehlen, die auffallende Schwäche der äusserlichen Gründe, deren der mit Recht so hochberühmte Mann sich bedient, um die Lessingschen zu verstärken [17]). Um nur eins anzuführen, unter den Marmorgruppen seyen nur zwei berühmt geworden, eine in Pergamos (das anstössige *symplegma* des Kephissodot) und eine in Rhodos, der Stier: wäre der Laokoon seit einigen Jahrhunderten ausgeführt gewesen, so wäre er den Schriftstellern nicht entgangen, welche die beiden andern bemerkt hatten. Und wir kennen jene beiden aus Plinius allein, gerade wie den Laokoon.

Thiersch hat, indem er seine Ansicht vertheidigt, wenn ich nicht irre, sie vorzüglich dadurch zu begründen gesucht, dass er „die Nachahmung des durch grosse Meister Geheiligten als die bewahrende Kraft der Plastik" darstellt (S. 394) und zwischen „den grossen Männern, die in einer grossen Zeit die Bahn gebrochen, die Mittel und Wege gezeigt" und dem „ihnen an geistigem Vermögen ebenbürtigen Mann, welches auch seine Zeit sey, welchem es dadurch möglich ist in ihrem Geiste d. h. nachbildend und nachschaffend zu arbeiten und durch seine Werke seinen Ruhm dem ihrigen gleichzustellen" (S. 398), allen Unterschied aufhebt und den erwähnten späteren Werken, zu denen er noch eins und das andere zählt deren Zeitalter nicht ausgemacht ist, eine „Neuheit" zuschreibt, welche durch die Genialität, mit welcher sie gedacht und ausgeführt sind, noch verherrlicht wird"

---

17) Was Lessing im Laokoon S. 276 ff. damals gelehrt genug aus *ἐποίει* und *ἐποίησε* als vermeintlichen Merkmalen der Zeit geschlossen, hat bekanntlich durch den Streit zweier berühmter Archäologen seine Erledigung gefunden. Ein andrer Grund Lessings war, dass die Griechen nur die Söhne des Laokoon, nicht ihn selbst sterben lassen: und es macht von Arktinos an Quintus Calaber die erste und einzige Ausnahme, dass der Vater nicht stirbt. Denn Lykophrons *παιδοβρώτος πορκέως* beweist nicht, dass die Söhne allein umkamen.

(S. 397). Die Genialität auch im Nachbilden und Nachschaffen ist unbestreitbar: zweifelhaft wenigstens sollte es auch denen seyn, die nicht zum Verneinen entschieden sind, ob die relative und untergeordnete Neuheit des Nachschaffens auf Ebenbürtigkeit mit dem eigentlich Neues schaffenden Geist Anspruch zu machen habe. Pindar sagt: ἅπαν δ' εὑρόντος ἔργον. Ganz anders und unverfänglich drückt St. Victor sich aus, die Späteren wandten all ihr herrliches Talent und Genie an, die „schönsten Compositionen der Aelteren in Stellungen, Formen und Gewändern noch mehr zu läutern und zu entwickeln und thaten daran besser als selbst minder erhabene und minder vollkommene Compositionen zu wagen.“

Diese Bemerkungen wollen und können keinen Anspruch darauf machen die entgegengesetzte Ansicht tiefgelehrten Männern abzustreiten: aber sie sind niedergeschrieben in der Voraussicht, dass die Geschichte der Griechischen Kunst in Rom, ein durch die Fülle des bereitliegenden Materials so anziehender Gegenstand, nicht immer ungeschrieben bleiben werde. Denn bis jetzt liegen nur nothdürftige Skizzen über diesen langen und inhaltreichen Theil der Kunstgeschichte vor. Wer statt deren ein dauerndes Werk, das auch Leben und Geschichte der Römer seit den Zeiten des Sulla ins Licht zu setzen viel beitragen würde, auszuführen unternimmt, wird ihm nicht bloss eine Reihe Jahre in Rom selbst widmen und nicht bloss zu sammeln, zu ordnen und zu sichten haben, sondern auch im Stande seyn müssen, aus tiefer Kenntniss der früheren Zeitalter die rechte Würdigung des Abgeleiteten und Abweichenden zu schöpfen. Wenn indessen dieser Zeitraum ganz vorzüglich nur Fleiss und gesundes Urtheil erfordert, da so viele Denkmäler in ununterbrochener Folge vorliegen, so lässt der vorhergehende von Alexander bis auf die Römische Periode, welchem ebenfalls noch zusammenhängende Untersuchungen Noth thun, sich nicht ohne den feinsten Tact in Beurtheilung unbestimmter Ueberlieferungen und mehrdeutiger Erscheinungen genau ergründen; er er-

fordert weit mehr historische Phantasie und Conjecturalkritik. An beiden Abschnitten wird sich sicher zeigen, wie viel eine durchgeführte Einzelforschung in bisher oberflächlich bekannten Dingen aufzuhellen vermag. Auf den frühern von beiden Zeiträumen hatte Visconti viel Aufmerksamkeit gerichtet und K. O. Müller fasst ihn sehr wohl wenn er im Eingang seiner Abhandlung über die Alterthümer Antiochiens sagt: *nullo fortasse tempore ex memoria hominum major erat in luxu elegantia et in fastu decor, Romanisque fortasse ob eam solam caussam quaedam inventa tribuimus, quod Macedonum aetatis, quae illi imitati sunt, magnifica opera e terris evanuerunt.* Dagegen scheint er mir den wirklichen Gang der Kunst zu verkennen wenn er anderswo von „der Römischen Restaurationsperiode der Kunst" spricht, in welcher, wenn nicht in der nächsten Generation nach Lysippus, der Apoll von Belvedere entstanden sey, einer Entwicklungsstufe (vermuthlich ist Hadrians Zeitalter gemeint), „deren Basen nicht so sehr in allgemeinen Begriffen der neuern Aesthetik und Kunstkritik, als in den Ansichten der Alten zu suchen und auf Inductionen zu begründen seyn werden, welche man aus dem Ganzen der antiken Kunstmythologie zu gewinnen suchen muss" 18).

---

18) Uebersicht der Kunstgesch. von 1829 — 1835 in der Hallischen Litt. Zeit. 1835 Jun. S. 256.

Der Farnesische Stier.

Bei so zusammengesetzten Werken wie die Strafe der Dirke durch die Söhne der von ihr misshandelten Antiope ist der Anblick des Marmors selbst noch ungleich nöthiger als bei einfachen Statuen; kein Abbild genügt. Die Gruppe des Stiers überschreitet eigentlich die Grenzlinien der Sculptur; denn auf den ersten Blick macht sie immer zuerst den Eindruck einer verworrenen, aufgehäuften Masse und gleicht einem kleinen auf seiner viereckten Basis errichteten Thurm oder Kegel. Aber bewundernswürdig ist es, so bald man nun zu unterscheiden anfängt, wie sie dann von jedem Punkt aus, den man im Herumgehn einnehmen mag, nur wohl zusammengehende Linien darbietet und von jeder Seite eine Ansicht gewährt, ein Ganzes macht, das man für eine selbständige Composition nehmen möchte. Es ist überhaupt ein grosser Vorzug der Griechischen Künstler, dass sie in den Gruppen das Verworrene und Krause, so wie das Eckige und Formlose im Ganzen der Erscheinung vermieden. Man betrachte den sogenannten Menelaus mit der Leiche des Patroclus, den Hercules der den Centauren erschlägt im Museum zu Florenz, welche die Neueren zu überbieten trachteten, und vergleiche damit den Sabinerraub von Johann von Bologna, den Perseus auf der Leiche von Medusa stehend von Benvenuto Cellini. Aber von der Seite gesehen wird selbst der kunstreiche Laokoon verworren und ungefällig, woraus seine Bestimmung für eine Nische eben so gewiss hervorgeht als es aus der Beschaffenheit selbst der Farnesischen Gruppe klar ist, dass sie an einen überall offnen

Standort gehört und rings umgangen seyn will. Freilich den vollen Anblick aller Personen auch nur von einer Seite zu gestatten, darauf ist sie nicht eingerichtet. Andrerseits streift die Rhodische Gruppe auch in das Gebiet des Malerischen hinüber.

Heyne hatte nach Kupferstichen die Meinung ausgesprochen und Böttiger sie verbreitet [1]), dass die Antiope nicht zu dem Werke gehöre, worüber mit Recht ein Reisender, der nach Monathe langer täglicher Betrachtung der Gruppe selbst die Ergänzungen zuerst vollständiger als Winckelmann ausgesondert hat, sich nicht wenig verwunderte [2]). Ein andrer Grund dieser falschen Annahme weniger zu trauen lag für Jedermann nah in Winckelmanns Bemerkungen, auf die Böttiger doch selbst verwies [3]). Die Antiope hängt mit dem untersten Theil des Gewandes mit dem grossen antiken Fussboden selbst zusammen und auf diesen Bruch passt ihre beinahe ganz erhaltene Figur vollkommen. K. O. Müller, der sie früher ebenfalls für hinzugefügt erklärte [4]), dann nachdem er die Gruppe selbst wiederholt untersucht hatte, eine Ab-

---

1) Heyne Antiqu. Aufs. II S. 205. 210. Böttiger in seinen Anmerkungen zu der Reise der Fr. von der Recke Th. 3 S. 205, wo er ganz obenhin die Gruppe bis zur Unkenntlichkeit restaurirt nennt; auch Andeutungen S. 210.

2) v. Miszkowski in der Zeitung für die elegante Welt 1830 N. 43. 44.

3) Kunstgesch. X, 2, 14: „Was hier alt ist, als die stehende Figur der Antiope, den Kopf und die Arme ausgenommen." Erste Dresdner Ausg. S. 353: „Die oberste Hälfte der Dirce bis auf die Schenkel ist neu; am Zethus und Amphion ist nichts als der Rumpf alt und ein einziges Bein an der einen von beiden Figuren; die Köpfe derselben scheint der Ergänzer nach einem Kopfe des Caracalla gemacht zu haben; dieser Bildhauer hiess Battista Bianchi, ein Mayländer. [Diess berichtigt Heyne S. 219]. Antiope, welche steht, und der sitzende junge Mensch, die sich fast völlig erhalten, hätten den grossen Unterschied zeigen sollen." Anm. über die Gesch. der K. S. 112: „Der Kopf der stehenden Antiope ist neu."

4) Archäol. §. 157 Anm. 1. Denkmäler I, 47, 215.

handlung darüber geschrieben hat, die in den Annalen des archäologischen Instituts 1839 (2, 287 — 292) gedruckt ist, findet hier mit der Antiope sich kurz mit diesen Worten ab: „Indem wir uns zu der Gruppe des Farnesischen Stiers wenden, lassen wir geradezu die Antiope weg, deren Figur in jedem Fall der Strafe der Dirke sehr fremd war und die vielleicht ursprünglich nicht dazu gehörte." Fremd nun ist Antiope der Scene gerade nicht, sie ist es so wenig dass vielmehr ohne sie die Handlung in ihrem eigentlichsten Zusammenhang und Charakter sich gar nicht vollständig darstellen lässt und dass der Erfinder der Gruppe, der die Antiope des Euripides vor Augen hatte, wie schon Heyne nachgewiesen hat, sie in einer so reichen Composition wie diese unmöglich auslassen konnte. Münzen und geschnittne Steine, die diese Composition in Abbreviatur wiederholen und nachahmen, können hier nicht massgebend seyn. Auch sehn wir Antiope in einem Grabgemälde zu Rom und in einem von Müller schon erwähnten aus Pompeji: und in dem Basrelief an dem Tempel der Apollonis flehte nach dem Epigramm Dirke, indem sie an den Stier geheftet werden sollte, die Antiope, nicht die Jünglinge, wie Müller sagt, um Schutz und Gnade; wonach eine nicht so ganz ähnliche Composition sich ergiebt wie er glaubt, aus der man schliessen könnte, dass der Erfinder des Reliefs die Gruppe schon vor Augen gehabt habe. Eben so deutlich wie der innere Zusammenhang fordert auch die plastische Abgewogenheit die Figur der Antiope; der Stier in der Mitte, zwei männliche Figuren auf den Seiten, zwei weibliche vorn und hinten: ohne die Antiope würde das Werk aller Harmonie entbehren, es würde eine Lücke und Leere auch nach dem Raum der durch die umgebenden Basreliefe wohl abgemessnen viereckten Unterlage entstehen. Freilich in den Zeichnungen der Gruppe von vorn tritt die Figur der Antiope, die in manchen Abbildungen überdem übermässig verkleinert und in Schatten gestellt ist, so sehr zurück dass sie überflüssig erscheinen kann. Diess war auch ohne Zweifel der Grund warum die

Stempelschneider, welche die Gruppe überhaupt mit einer gewissen Freiheit nachahmten, sie auf den Münzen weggelassen haben, wodurch eben Heyne vermuthlich zu seinem Irrthum wenigstens mit veranlasst worden ist.

Eine Vermuthung von Müller ist, dass, so wie auf den Münzen von Thyatira und auf einem nicht vollständigen Kamee des Bourbonischen Museums, die er abgebildet giebt, Zethos die Dirke am Kopfe fasst, er auch in der Gruppe sie mit der Linken, die jetzt wie die Rechte den modernen Strick fasst, am Haar gehalten habe. Hygin erzählt (8): Dircen ad taurum crinibus religatam necant, und Finati, der die Gruppe zuletzt im Bourbonischen Museum herausgegeben hat (14, 5), geht darauf ein, nur mit der Unschicklichkeit dass er sich vorstellt, die Haare sollten vermittelst eines langen Stricks an die Hörner gebunden werden. Der Strick wäre in diesem Fall nur für den Stier; mit langem Frauenhaar anzubinden bedarf es keines andern Bindemittels. Finati sah vermuthlich darauf, dass der Kopf der Dirke von den Hörnern des Stiers weit entfernt ist, und bedachte nicht dass sie im Nu an den Haaren zu den Hörnern herangerissen seyn wird. Indessen fehlt sowohl von der Figur des Zethus als von der Dirke zu viel um hierüber vorerst etwas bestimmen zu dürfen; das Anbinden an einem Arm oder unter beiden Armen, da der ganze Oberleib neu ist, mit dem Strick um die Hörner ist schreckbar genug, ohne dass Dirke am Haar geschleppt würde, und es scheint diess sogar bei Statuen erhabener Art wohl das Angemessenere zu seyn.

Nicht unerwähnt will ich lassen, dass Finati die hohe Gestalt hinter dem Stier nicht für Antiope gelten lassen will, sondern für eine Magd oder Begleiterin der Dirke nimmt (p. 5. 13): warum? weil der Antiope als einer der Hauptpersonen diese hintere Stelle nicht angemessen sey und weil Müller sie nicht für ursprünglich gehalten habe. In der kolossalen Gruppe steht es der Antiope recht wohl an, dass sie nicht dem Grausenvollen gegenübergestellt ist, sondern eine abwartende Stellung einnimmt, die zugleich die einzige

war, die nach der ganzen Anlage des Werks für sie übrig blieb. Eine Nebenfigur hingegen konnte nicht in gleicher Grösse mit der Hauptperson dargestellt werden, wie schon die des vorn sitzenden jungen Bacchanten zeigt, viel weniger in diesem Anzug, Styl und Charakter, wonach ihr, wenngleich diess wohl mit Unrecht, ein langer Stab gegeben worden ist. Eine Dienerin der Dirke in dieser Lage beizugesellen konnte einem alten Künstler nimmermehr einfallen. Kümmerlich endlich ist der Einwand, dass Plinius, indem er die Hauptpersonen nennt, die Antiope nicht übergangen haben würde: derselbe der ehmals gegen die Einerleiheit der Farnesischen Gruppe mit der von Plinius erwähnten erhoben worden ist. Was am meisten in die Augen fällt sind der Stier, Amphion, Zethus, Dirce, und Antiope, die von vorn wenig sichtbar ist, nimmt nur die Stelle einer Zuschauerin ein: dass Plinius sie nicht mit den andern nennt, ist daher eine Unvollständigkeit die durchaus nichts Auffallendes hat. Aldroandi und Vasari, die zuerst von der Gruppe reden, erschöpfen noch weniger die Personen alle bei ihrer Erwähnung.

Die Seele der Erfindung in diesem Werke der höchsten Virtuosität ist in der Wahl des prägnanten Moments, der den nächstfolgenden unmittelbar hervorruft und fast mit Nothwendigkeit denken lässt, einen Moment der für sich der Darstellung sich entzieht, aber schon in der unwillkürlich in dem Beschauer hervorgerufenen Vorstellung die Wirkung des äussersten Darstellbaren mächtig verstärkt. Dieselbe Bemerkung zu machen giebt die unvergleichliche Composition des Gemäldes aus Pompeji, Achilles der die Briseis hingiebt, Anlass, wie ich zu Taf. 7. 8 der dritten Reihe der Ternite-schen Wandgemälde zu zeigen versuchte.

Ich könnte daher nicht sagen, dass „nur die Vorbereitung zur rächenden That, nicht das Entsetzliche ihres Vollbringens geschildert sey, indem die erzürnten Söhne die Quälerin ihrer Mutter an die Hörner des Stiers anbinden und wir die Unglückliche vor ihnen flehend und umsonst

ihrem Schicksal widerstrebend sehn" 5). Hier ist mehr als Vorbereitung. Die Secunden, die zwischen dieser und der Ausführung liegen, verschwinden vor der Geschwindigkeit, wozu der Zorn der Rächer und die Schwierigkeit das wüthende Thier länger festzuhalten zwingen, und dass die Raschheit und Stärke der Brüder und die Gewalt des Stiers so vollkommen und lebendig ausgedrückt ist, darin liegt die Magie, welche uns mit der Vorbereitung auch das Vollbringen der That empfinden lässt und das höchste Verdienst des Werks. Dirke ist bei dieser feurigen, blitzschnellen Thätigkeit schon so gut wie angebunden und obgleich sie nicht die Besinnung verliert, sondern noch Amphions Bein instinctartig umschlingt und körperlich im Augenblick noch nicht leidet, kann sie doch selbst nicht hoffen das Schreckliche abzuwenden, der Zuschauer kann es unmöglich erwarten dass es ihr gelingen werde. Amphion hält noch das Thier an Horn und Schnauze fest wie es zum Anfesseln nöthig war, noch kann es, so sehr es sich auch bäumt, nicht davonspringen, aber länger wird es so nicht mehr halten und in einem Riss wird Zethus das Opfer hinanziehen. Jetzt lassen sie den Stier los, mit Vorsicht zur Seite springend, er wirft sich herab auf seine Füsse, macht einen Satz und schleppt schleudernd die Last an den Hörnern davon. Es ist wie eine Mine, die im Losgehn begriffen ist: mit grösster Kunst ist die Gruppe wie gewaltsam in den Augenblick zusammengefasst wo sie sich auf die regelloseste, wildeste Art entfalten soll. Der Contrast dieser Scenen, furchtbare, rascheste, endlose Bewegung als unausbleibliche Folge eines durch Kraft und Gewandtheit herbeigeführten und glücklich benutzten flüchtigen Augenblicks des Stillhaltens geben dem Bilde Leben und Energie in wunderbarem Masse. Und es ist in dieser gewissermassen in die Gruppe eingeschlossenen Darstellung der Entwicklung selbst eine gewisse Entschuldigung für ihre kühne Aufgipfelung gegeben. Denn das Höchste in

5) Schorn Umriss einer Theorie der bild. Künste S. 22.

einer gewissen Richtung lässt sich oft nicht erreichen ohne zugleich die eine oder die andere sonst beobachtete Rücksicht hintanzusetzen.

Müller setzt einen Hauptgedanken der beiden Meister in einen gewissen Contrast der beiden Brüder, welche die Rache vollziehen. Wenn überhaupt ein verschiedener Charakter der zusammenhandelnden Personen und, so viel möglich, ein entschiedener Contrast in der ihnen dabei zukommenden Stellung der Composition Anmuth und Leben geben, so durfte diesen, meint er, in diesem Falle der Künstler um so weniger versäumen als der Mythus selbst und Euripides ihn darbot, der in der Antiope den Stoff ausführlich behandelte. Ausgedrückt scheint ihm dieser Contrast in der Gruppe, womit darin die Münze von Thyatira und der Camee in Neapel übereinstimmen, dadurch dass der rauhere Zethos die Dirke (vielleicht an den Haaren gefasst) an die Hörner befestigt, während dem Amphion das minder grimmige Geschäft gegeben ist den Stier beim Kopf zu halten und an ihn als den milderen die Verzweifelnde sich anklammert. Aus den Andeutungen der Gruppe selbst glaubt er den Hergang — also wie er dem Künstler vorgeschwebt habe — sich so entwickeln zu dürfen: die Brüder finden ihre Mutter und erfahren deren Misshandlungen, eilen auf den Berg wo Dirke Orgien feiert, der rachsüchtige Zethos erreicht sie zuerst und wirft sie bei den Haaren zu Boden, Amphion holt unterdessen auf seinen Befehl einen Stier herbei; nun ist es Zethos wieder der diesem den Strick um die Hörner legt, womit er Hals und Leib der Dirke umschlingen will, ihre Bitten an Amphion (den sie auf dem Millinschen geschnittnen Stein auf den Knieen anfleht) können sie nicht retten, da er schon vergebens gesucht hatte den Zorn des Zethos zu mässigen: aber da er dessen grausame Absicht nicht hatte mildern können, so wollte er sich der Theilnahme an der Rache, welche die Mutter als Sohnespflicht von ihm forderte, nicht entziehen. Diess alles aus den Andeutungen der Gruppe selbst.

Die gesunden und glücklichen Motive, die in den Werken der Alten zu erkennen sind, genau zu erforschen, um diesen Werken ein wohlverstandnes Lob zollen und uns ihrer wie an der Seite der Künstler selbst oder ihrer Zeitgenossen erfreuen zu können, ist der beste Gewinn der sich aus ihrer Betrachtung ziehen lässt. Ich erwäge darum unbefangen auch diese Betrachtungsweise der Gruppe, aber ich muss gestehen dass sie mir nicht richtig zu seyn, sondern die geistige Einheit des Werks, die in der Kraft einer vollkommen einträchtigen Rachethat liegt, zu verletzen scheinen. Wie alle Erzähler sich ausdrücken, die Brüder tödeten die Dirke, ohne dass sie dabei irgend einen Unterschied unter ihnen machen[6], so lässt auch kein Künstler den Amphion zu weich für heroische Pflicht erscheinen. Aber obgleich in diesem Act der Gegensatz unter den Brüdern verschwindet, welchen Euripides zum Anlass nahm den Contrast der neuen und alten Bildung und zweier verschiedener Sinnesarten überhaupt zu schildern, so unterliess der Künstler nicht einen allbekannten Charakterunterschied, den er hier nicht besonders auszudrücken hatte, wenigstens zu berücksichtigen. Noch die späteren Maler, bei gänzlich verschiednen Compositionen, beobachten diesen Unterschied, da auf Unterschiede, Merkmale, Beziehungen, Andeutungen die Kunst immer erpicht ist; dem Zethos sind in Gemälden nackte Beine, dem Amphion Beschuhung gegeben, Zethos ist in einem schönen Basrelief nackt, Amphion bekleidet. Unterschieden sind sie auch in dem ehmals Borghesischen Basrelief mit der Wiedervereinigung der Mutter und der Söhne, aber ohne dass der Unterschied ihrer Sinnesart in der Darstellung dieses frohen Augenblicks für sich selbst hervorgehoben ist. Des mächtigen Stiers, den die Gruppe darstellt

---

6) S. das betreffende Epigramm unter denen auf den Tempel der Apollonis (καθάπτετε), Plautus Pseudol. I, 2, 65, Propertius III, 15, 38, Apollodor III, 5, 5, Hygin 8, Schol. Apoll. Rh. IV, 1090. Schol. Eur Phoeniss. 102, Paus. IX, 25, 3.

Meister zu werden, bedurfte es der Kraft beider Brüder, einer hilft dem andern und der Stier würde in diesem Augenblick nicht gegen Antiope, sondern gegen sie selbst seine Wuth auslassen wenn er es könnte. Seine Bändigung zum Zweck ist die Hauptsache und beiden Brüdern vollkommen gemeinschaftlich; aber die Unterscheidung ihrer Persönlichkeit ist berücksichtigt darin dass Zethos voran ist und die Dirke anbindet, dass sie dem von der Laute begleiteten Bruder sich zuwendet und sein Bein umfasst: diese fein beobachtete Unterscheidung ist hier eine untergeordnete und versecktere Schönheit.

Von dem Geist und der Meisterschaft in Erfindung und Anlage dieses grossen Werks und aller einzelnen Figuren, die selbst in den unvollkommen ergänzten Trümmern sich so lebendig aussprechen, sage ich nichts. Mit einer wegwerfenden Kritik haben ehmals Manche sich bloss gegeben, die theils ein so zusammengesetztes Werk, einen so fremdartigen Stoff nicht fassten, theils nicht einmal wussten oder ahnten, dass nicht das Ganze antik sey. Vasari im Leben des Michel Angelo nannte die Figuren vollkommen [7]). Winckelmann lobt Einzelnes sehr, die grosse Fertigkeit und Freiheit des Meisels in Nebensachen wie die cista mystica, das über diese Cista fallende Gewand der Dirce [8]), die Antiope und die sitzende Nebenfigur, deren Kopf er dem Styl nach mit dem der Söhne des Laokoon vergleicht. Die lebenvolle Gewaltigkeit des herrlichen Stiers, die athletische Gewandtheit der Brüder, den edeln und feinen Geschmack in Behandlung der Gewänder, die grosse Wahrheit, die Kraft des Ausdrucks in allen Stellungen und Gestalten, alle die wohl berechneten Bezüge und Gegenbezüge, das Ineinandergreifen im Ganzen verfolgt er nicht weiter.

Ueber den Gegenstand sagt Heyne vollkommen richtig

7) Opera certo di straordinaria bellezza per vedere si perfette figure in un sasso sodo e senza pezzi.

8) Diess im Tratt. prelimin. c. 4 p. LXXXI.

(S. 185): „Die Handlung scheint für die Bearbeitung eines Künstlers ein sehr glückliches Sujet zu seyn; thierische und menschliche Figuren neben einander in einer gewaltsamen Stellung; das Streben eines wilden Stiers; zween jugendliche starke Körper und die unglückliche Dirce, die einem schrecklichen Tod entgegen sieht; welcher Ausdruck des Schreckens und der Angst in dieser und des Grimms und der Rache in jenen!" Auch der geistige Inhalt fehlt nicht: nur ist er zu fassen im Sinn eines harten, gegen Frevel unbarmherzigen, in der Rache grausamen Alterthums, das den Sohn nur pries dem es an Muth und Zorn nicht gebrach die Verletzung der Eltern blutig zu ahnden. Die Gruppe drückt nicht weniger als den vollen Gehalt der alten Sage selbst aus und die Handlung ist in sich selbst abgeschlossen, keine Vermittlung oder Versöhnung wird vermisst, kein Gedanke, keine Seelenerhebung gefordert, die nicht schon vor unsern Sinnen in That übergiengen. In der Tragödie des Euripides wirkte vermuthlich die Beschreibung des Boten von dem Martertode der Dirke weit schauderhafter als das Bildwerk wirkt, in welchem der Kampf der Heldenjünglinge mit dem Stier gross und gefahrvoll genug ist um den Schauer, welchen die rührende Gestalt der Dirke einflösst, zu zerstreuen. Zu läugnen ist dabei nicht, dass die Kunst, nachdem einmal durch die Tragödie die Schreckbilder der alten Sage hervorgerufen waren, ihr Augenmerk nicht auf die Grösse und Tiefe der Ideen, sondern auf das Ausserordentliche der Erscheinungen richtete und dass man in ihren Werken nicht das Philosophische, sondern das Künstlerische aufzusuchen hat. In dieser Hinsicht möchten der Laokoon und der Stier nah verwandter Art seyn: thierische Gewalt in furchtbarer Ueberlegenheit über arme Menschenkinder, die durch sie die göttliche Gerechtigkeit erfahren; durch das Ueberraschende, Wunderbare des ungleichen Kampfes und durch die Schönheit der Anordnung wird das Grausen in Erstaunen, die Rührung in Bewunderung verwandelt, durch die Art der Ausführung die Derbheit des Stoffs, durch vollendete Kunst

die Kühnkeit seiner Wahl überboten. In solchen Darstellungen wird von der sinnlichen Erscheinung und der Kunst das sittliche Denken und Empfinden und das menschliche Mitgefühl so sehr gedämpft, dass sich dem Eindruck nach von ihnen eine Darstellung wie die des nur halb menschlichen Kentauren, der an grimmen Löwen den Tod seiner zerfleischten Gattin rächt, in dem schönen Mosaik zu Berlin, nicht wesentlich unterscheidet.

Ganz im Geist der uns fremden Art von Symbolik der Alten im Räumlichen ist die Basis behandelt. Sie stellt den Kithäron vor, für das Auge nicht kenntlich, denn er ist viereckt und niedrig, aber für den Verstand bezeichnet durch die Klippen und die umgebenden Thiere. Von Bäumen und Sträuchern ist nicht einmal eine Andeutung gegeben, einen Griechischen Berg würde sie eher unkenntlich machen. Aber sehr ausdrucksvoll für die Felsennatur solcher Berge ist es, dass Amphion unter dem Kampf auf zwei Felszacken kühn und gewandt gestellt ist und so springt zugleich der Boden in die Augen, über welchen Dirke geschleift werden soll. Wie der Wind immer spielt auf den Höhen, so treibt er das Gewand der Antiope und des Amphion. Die drei mit Thieren des Gebirgs verzierten Seiten des grossen Blocks sind im Bourbonischen Museum ebenfalls abgebildet (14, 6)[9].

Am meisten in Bezug auf diese Unterlage der Gruppe hat Heynes Urtheil, dessen Untersuchung sonst erfreulich und in Hinsicht der Geschichte des Werks noch immer unentbehrlich ist, sich verirrt[10]. Die Ueberhäufung des Felsenbergs

9) Meine an Ort und Stelle genommene Beschreibung stimmt im Ganzen überein: nur ist an der Seite links des Herantretenden vorn, vor dem Hund eine ihren Raub verzehrende Eule nicht ausgedrückt. Zu bemerken dass auch hier manche Thiere frei aus dem Gedächtniss, nicht nach der Natur gebildet sind, wie auf der hinteren Seite zwei Löwen, die ein Pferd, einen Ochsen zerreissen, und ein Steinbock.

10) S. 159 ff. Dass Heyne die Kritik des Grafen Caylus in den Mém. de l'Acad. des inscr. XXV p. 325 s. „der das Werk mit Kenneraugen in Rom gesehen habe," für eine gründliche nahm (S. 187),

mit dem manigfaltigen Gethier, so viele Nebenfiguren, unbedeutende Kleinigkeiten „ohne Ordnung, Beziehung und Verhältniss, voran ein anbellender Hund, der vermuthlich zu dem Hirten, als Bacchus gekleidet, gehören soll und der durch seine Stellung am Vorgrunde das Auge beleidigt — ein Gemisch und Gewirr von Figuren ohne Verhältniss zur vorgestellten Handlung" und manches Andre giebt ihm Anstoss und Anlass zu einer Menge vergeblicher Bemerkungen. Zwar ist noch nicht untersucht, wie viele von den Thieren und andern Nebendingen von falscher Ergänzung frei sind: im Allgemeinen und Wesentlichen ist Verfälschung und Irrthum nicht zu fürchten. Alles zusammen vereinigt sich einfach die Natur des Hochgebirgs durch eine Zusammenstellung seiner thierischen Bewohner, phantastisch vermehrt mit Löwen, und dann die Bacchische Feier anzudeuten. Damit die letztere stärker in die Augen falle, ist vorn an der Klippe auf welcher Amphion fusst, der junge durch Bacchisches Laubgewinde über Brust und Leib und um den Kopf auffallende Hirt hingesetzt, über welchen Heyne so gänzlich im Irrthum ist (S. 193). Er sitzt als ruhiger Zuschauer, weil er bloss zu einem Zeichen bestimmt ist, darum auch in viel kleinerem Verhältniss als die Figuren der Handlung selbst, wie neben einer Statue ein Figürchen oder ein Attribut am Tronk. Zugleich füllt er an der Ecke den Raum wohl aus, besser als die ununterbrochene kahle Felswand thun würde. Sein Hund, von demselben grossen Geschlecht das man noch in Griechenland bei und in den Bergen so häufig begegnet, springt bellend gegen Amphion hinan, da es unnatürlich wäre wenn er bei solchem Vorgang nicht bellte. Die Begleitung eines Hundes und bei bewegten, gewaltsamen Scenen ein anspringender Hund ist ein beliebtes

---

obgleich dessen Auffassung noch sehr mangelhaft ist, scheint Ursache seiner meisten Missverständnisse zu seyn. Eine richtigere Ansicht von dem Werk stellte Levezow auf, Familie des Lykomedes 1804 S. 27 — 29.

Beiwerk der Vasengemälde seit ihrer ältesten Zeit und auch in feineren kommt es oft vor als ein Mittel das Ausserordentliche oder das Belebte des Vorgangs augenfälliger zu machen, wie z. B. bei der Europa auf dem Stier, bei einer Schaukel des Eros durch die Lustigkeit (*Παιδιά*). Die schöne Cista und ein bei der Störung des Festes heruntergerissenes Traubengewinde schliessen sich mit dem Bacchischen Landmann zusammen um an der Vorderseite die Zeit des Ueberfalls anzuzeigen; ein Thyrsus hängt zerbrochen über der Basis herab. Die drei andern Seiten nehmen die Thiere ein, deren bunte Manigfaltigkeit hier, wo es nur Andeutung und die Verzierung eines grossen Fussgestells galt, einer Rechtfertigung in der That nicht bedarf, so wenig wie die Reliefe an den Basen des Nils und des Tiber im Vatican (M. Piocl. I, 38. 39). Auch in diesen allerdings ungewöhnlichen Nebendingen zeigt sich viel Leben und treffliche Erfindung [11]).

Die Schwierigkeit, dass an der in den Thermen des Caracalla gefundnen Gruppe für eine Inschrift, wovon Plinius spreche, kein Raum sey, fällt weg: denn was Plinius über Apollonius und Tauriscus, ihren Vater und ihren Meister sagt, führt er gar nicht auf eine Inschrift zurück, was Winckelmann u. A. zuzugeben nicht Ursache hatten, Andre aber mit Recht widersprochen haben [12]). Kein Grund ist zu zwei-

11) Hr. Finati (auch in dem Katalog il Museo Borbonico p. 138) sieht in all diesen Thieren so viele Hieroglyphen zur Erläuterung des moralischen Theils der Haupthandlung und in der Schlange der Cista ein tröstliches Zeichen für die Eingeweihten, zu denen Apollonius und Tauriscus gehörten, dass Dirce, obgleich dem Tod unterliegend dennoch leben werde nach der Verheissung, die Bacchus seinen Anhängern gegeben durch die Quelle, die durch ein Loch in dem Fussgestell (Gegenstand auch noch andrer, noch sublimerer Speculationen) angedeutet sey. Es ist erfreulich zu denken, dass auch die classische Mystagogie und eine tiefsinnige Gelehrsamkeit unter den Herausgebern der alten Kunstwerke nicht sterbe, sondern der Verheissung einer unvergänglichen Fortdauer sich zu erfreuen habe.

12) B. Quaranta s. Napoli e le sue vicinanze 1845 T. 2 p. 134 – 136, Finati, schon Heyne Antiqu. Aufs. II S. 186.

feln, dass uns eins der geschätztesten Werke das aus Rhodus in die Sammlung des Asinius Pollio gekommen war, wenn auch sehr unvollständig, erhalten sey. Auch war es eine ganz irrige Vorstellung, dass das zertrümmerte Ganze durch schlechte Künstler leichtsinnig wieder zusammengestellt sey. Denn ist gleich die Ausführung der ergänzten Theile sehr ungenügend, so hat der Umstand dass von mehreren Figuren ein Theil auf dem Boden selbst erhalten war und die Zuratheziehung der Münze von Thyatira, die sich nicht bezweifeln lässt, die Herstellung im Zusammenhang glücklich geleitet. Die Ergänzungen genauer zu ermitteln hat sich der Bildhauer Angiolo Solari bemüht, dessen Verzeichniss derselben Finati wörtlich mittheilt. Da ich sie nicht durchaus übereinstimmend finde mit den Angaben des vorhin erwähnten Polen, so füge ich diese aus der wenig zugänglichen Zeitschrift in der Note wörtlich bei[13]). Als Miszkowski 1823 diese Aufzeichnung machte, war schon die Ver-

13) „Das Alte von dem Ergänzten zu unterscheiden wird durch die Art der Arbeit nicht weniger als durch die weissere Farbe der ergänzten Theile erleichtert, die dadurch gegen den schönen lebendigen geblichen Ton des Alten abstechen. — Der Grund, auf dem die Gruppe ruht, besteht noch jetzt in seiner ganzen oberen Fläche aus einem einzigen Marmorblocke und es ist daher wahrscheinlich, dass die ganze Gruppe aus einem einzigen Blocke gehauen war. Die ganze untere Fläche dieses Grundes ist neu und besteht aus vielen Stücken. — Uebrigens scheint mir, dass zu verschiedenen Zeiten an dieser Gruppe restaurirt sey. Ich hoffe aber nicht, dass man etwa behaupten möchte, die ganze obere Fläche des Grundes sey eine ältere Restauration, indem die Farbe und, wie es scheint, auch die Qualität des Marmors genau dieselbe ist als die des Stieres und der übrigen alten Theile. Könnte diese Meinung je durchgefochten werden, dann bliebe auch von der Dirce gar nichts altes übrig, und wo sollte denn am Ende der Grund einer Gruppe geblieben seyn, von der so vieles erhalten ist, da doch die grosse Marmormasse des Grundblocks sich gerade am längsten conserviren muss."

„Der Stier, von unübertrefflicher Schönheit und der lebensvollsten Wahrheit. An ihm sind ergänzt alle vier Füsse; an dem rechten

setzung der Gruppe aus der Villa Reale in das Museum be-

Hinterfuss ist der halbe Oberschenkel und fast der ganze Huf alt, der mit dem grossen Blocke des Grundes aus einem Stücke besteht Ferner sind an demselben neu der Schwanz, die Ohren und das linke Horn, so wie der ganze Strick, mit Ausnahme des kleinen Theils der um beide Hörner geschlungen ist. Auch scheint an der Nase etwas restaurirt zu seyn. Die obere Hälfte des Baumstammes unter dem Bauche des Thieres besteht mit diesem aus einem Stücke."

„Amphion, an der Lyra unten am Stamme kenntlich. Neu sind der Kopf, beide Arme und von dem rechten auch die Schulter, der linke Fuss bis eine Spanne hoch über dem Knie, Stücke in der rechten Hinterbacke, die Extremitäten der Draperie und das ganze rechte Bein bis an die Hüfte. Doch ist es noch die Frage, ob die rechte Lende nicht alt oder wenigstens eine ältere Restauration sey, da von dem Baumstamme, mit dem diese zusammenhängt, nichts als der mittlere Theil ganz neu zu seyn scheint. Das untere Stück der Lyra an der linken Seite (immer Front gegen den Stier) hängt mit dem grossen Block des Grundes zusammen."

„Dirce. Von dieser ist neu der ganze Oberleib bis zum Nabel, der ganze rechte Fuss und Schenkel bis eine Spanne über dem Knie, der linke Fuss selbst und ein grosser Theil der um die Schenkel geworfenen Draperie. Das Alte besteht mit dem Blocke des Grundes aus einem Stücke."

„Zethus. An ihm sind neu Kopf, rechter Arm, linker Unterarm, linker Fuss bis über die Hälfte der Lende. Sohle und Zehen vom linken Fusse sind alt und mit dem Grunde aus einem Blocke. Vom rechten Fuss scheint die Wade alt, doch Knie und Plattfuss bis eine Spanne über dem Knöchel sind neu."

„Antiope. Der untere Theil der Draperie hängt in einer Höhe, die zwischen ein und zwei Spannen wechselt, mit dem Grundblocke zusammen. [Diess bestätigt auch Finati p. 13 und mit ihm der Bildhauer Solari]. Hier war die Statue abgebrochen. Ergänzt sind an derselben blos der Kopf, die Hälfte beider Unterarme, ein Theil des rechten Oberarms nebst der Lanze in der Linken und die beiden äussersten Spitzen der Brüste."

„Ein kleiner, sehr steifer Bacchant sitzt unten am Felsen, auf den Amphions linker Fuss sich stützt. Er hängt mit dem Blocke des Grundes zusammen. Neu an ihm sind der linke Arm, der halbe rechte Unterarm, Nase, Mund und am rechten Fuss von der Hälfte der Wade an. Nimmt Böttiger vielleicht den ganzen Grundblock als

schlossen und als er darüber gegen Thorwaldsen sich bedauernd aussprach erwiederte dieser, dass wir, die wir dergleichen Werke nicht mehr schaffen könnten, denn doch die Pflicht hätten alles nur Mögliche für ihre Erhaltung zu thun. Gelitten hat das Werk auch durch Abraspeln, bei Gelegenheit der Aufstellung im Garten der Chiaja Reale [14]): man wollte es gleich in Weisse und recht neu sich darstellen lassen.

Die Bildwerke die ausserdem das Ende der Dirke darstellen hat, wie früher Heyne, so unlängst Avellino auf Anlass zweier neu entdeckter Gemälde genau zusammengestellt in der Descrizione di una casa disoterrata in Pompei 1843 p. 40 — 68 (auch im 3. Bande der Schriften der Herculanischen Akademie). Es sind die Münze von Thyatira und einer andern Lydischen Stadt, Contorniaten, geschnittne Steine (p. 51 — 55), dann sieben Bruchstücke einer kleinen Gruppe in Elfenbein oder Hochrelief, die auf das grosse Vorbild auffallend hinweisen und hier abgebildet sind: er hatte sie glücklich erkannt unter den unbekannten Schätzen der Magazine und daraus hervorgezogen ohne Nachricht über ihre Herkunft zu finden; Finati bemerkt, dass sie vor etwa zwanzig Jahren in einem Hause von Pompeji gefunden worden seyen. Dass hier Dirke mit dem Seil unter den Brüsten doppelt umschlungen ist, lässt mich vermuthen dass auch diess in der Marmorgruppe eben so gewesen sey. Bedeutend ist eine eigenthümliche Composition an einem Sarkophag

---

eine ältere Ergänzung und nennt desshalb diese Gruppe bis zur Unkenntlichkeit restaurirt, was sonst keinen rechten Sinn haben würde, so könnte sich diese Meinung allein auf die schlechtere Arbeit des kleinen Bacchus und der vielen Thiere an demselben herum stützen, deren Extremitäten stark restaurirt sind. Doch wann verwandte ein grosser Bildhauer wohl Fleiss auf dergleichen Nebendinge oder setzte überhaupt nur den Meissel an diese? und die damit zusammenhängende Draperie der Dirce ist ganz vortrefflich gearbeitet."

14) Rehfues Neapel III S. 96. Die Versetzung der Gruppe von Rom nach Neapel geschah im Jahr 1736, wo sie, wie Finati sich ausdrückt, „von neuem restaurirt wurde."

der Sammlung Venuti in Cortona, von fast rein Griechischem Styl, gestochen in Dorows Voyage archéol. dans l'ancienne Etrurie, Paris 1829 pl. 14. Die Zwillingsbrüder führen den laufenden Stier, welcher die nicht nach der Wahrscheinlichkeit aber schön angelehnte Dirke mit ausgebreiteten Armen ohne sichtbare Marter und Gefahr davon führt, am Horn und am Hals. Das Grausige ist in einen getödeten Mann gelegt, über welchen der Zug weggeht, als eine blosse Nebenfigur, wie Avellino annimmt (p. 66), auffallend, doch aus der bekannten Fabel nicht zu erklären, da Lykos, der nach Apollodor von Amphion und Zethos auch getödet wurde, doch natürlich bis nach der Rache an seiner Gattin aufgespart blieb und dieser eher in dem Beschildeten zu vermuthen ist, der hinter der Dirke sichtbar ist, indem er nemlich zu spät zu Hülfe eilt. Hier auch der Hirt, der die Zwillinge aufgezogen hatte. Die Vermuthung Müllers, dass eine Nachahmung des Farnesischen Stiers in Antiochien aufgestellt sey, weil nach Malalas vor dem von Tiberius erbauten Tempel des Bacchus die Kolossalstatuen des Amphion und Zethus errichtet waren [15]), ist unglaublich da ein Statuenpaar vor einem Tempel nicht selten vorkommt, für den Tod der Dirke durch den Stier aber wohl niemals gesagt worden ist: Statuen des Amphion und Zethus. Mit Bacchus steht auch dieser Vorgang nicht in Verbindung, so wenig wie so viel andres Ausserordentliches, was auf die Zeit seines Festes verlegt wird oder sich wirklich während seiner Feste begeben hat. Eher hatten die Zwillinge als Theben angehörig zu dem Thebischen Gott einige Beziehung. Finati spricht (p. 6) von einer schönen Gruppe, worin Dirce an den Schwanz eines majestätischen Stiers angebunden sey „im Monfaucon," bei dem ich aber nur die Farnesische finde. Das Anbinden an den Schweif, das nur einem rohen Künstler eingefallen seyn könnte, setzt er auch sonst einigemal voraus. An reine Etrurischen Aschenkiste im Mus. Gregor. I tav. 95, 2 ist

15) Antiqu. Antioch. p. 182.

nicht Amphion und Zethus, da der Stier fehlt, sondern Orestes und Pylades zu verstehen, die Gemordete, die zwischen ihnen hinsinkt, Klytämnestra. Orestes hält ein Schwerd wie freilich auch Zethos in dem Gemälde Mus. Borbon. XIV, 4.

Ganz verschieden von den Werken der Sculptur, wie es, die Natur der Sache mit sich bringt, sind die Gemälde componirt, und alle verschieden auch unter sich. Zwei giebt uns Avellino in Abbildung. Das eine befindet sich in einem Hause von Herculaneum in den unter der Französischen Regierung begonnenen schönen Ausgrabungen und ist schon os sehr verblasst dass man die Wand mit Wasser besprengen muss um die Figuren zu unterscheiden. Ich fand sie undeutlicher nur wenige Jahre nachdem ich sie zuerst gesehn hatte: um so schätzbarer ist die Abbildung. Unter den Mauern von Theben die Anfesselung der Dirke, nicht ohne Benutzung der Marmorgruppe, doch mit grossen Veränderungen: der Erzieher der Jünglinge tritt aus seiner Grottenwohnung heraus und drückt Erstaunen aus über den Anblick. Dann ist ein 1833 aufgefundnes Gemälde aus Pompeji, welches seitdem auch Finati im Bourbonischen Museum in Verbindung mit der Gruppe herausgab (14, 4). Gebirgslandschaft mit vielen Bäumen bildet den Hintergrund. Dirke ist an den Stier mitten um dessen Leib gebunden, der Stier wird geführt von Amphion, welchem Antiope zur Seite geht, seine Hand am Strick vorschiebend, und hinter dem Stier sieht Zethus zu, mit welchem der Erzieher spricht. Zethus ist durch das Schwerd das er hält und durch strengen Blick, Amphion durch eine mitleidige Haltung kenntlich, und es ist ganz unbegründet dass Finati ihre Namen vertauscht. Die Pelzstiefel kommen wahrlich nicht dem wilderen von beiden zu. Sehr wird gerühmt die Schönheit dieses Gemäldes, man rechnet es den schätzbarsten der Sammlung zu. Doch ist nicht zu läugnen, dass aus dem Streben das Grausige und Grausame der Scene zu verleugnen und zu verstecken eine charakterlose und matte, in mancherlei Einzelnheiten tadelnswerthe Composition hervorgegangen ist, die als eine von

24

guten Originalen sehr herabgekommene oder als Original genommen als eine sehr späte, vielleicht ganz der Zeit da das Bild gemalt wurde angehörige zu betrachten ist. Mit Recht bemerkt Finati, der Beschauer bleibe ungewiss, ob Antiope den Zethos bei der Hand eher zurückhalte oder ihn antreibe und ob der Erzieher der Jünglinge dem Zethus ein Zeichen zum Schweigen mache um seine Ungeduld auf den Ausgang der Sache zu mässigen oder um ihn zur Aufreizung des Stiers anzutreiben. Gewiss ist, wer nur so gemässigte, ruhige Personen darstellen wollte, musste nicht diese Scene malen, wer sie wählte, auch Personen sich vorstellen die ihr gewachsen seyn könnten. Ein zweites Gemälde ward 1844 in Pompeji gefunden und gleich dem ersten für das Museum aus der Wand herausgenommen, wovon Avellino in seinem Bullettino eine Beschreibung gab (1845 p. 83 s.). Hier liegt Dirke nackt mit dem Rücken auf dem Boden, mit erhobenen Armen und mit der Rechten an die Seite des Stiers gebunden, der in wüthenden Sprüngen sie nach der rechten Seite schleift. Amphion, die Laute in der Linken, mit ausgestreckter Rechten, läuft eilig nach dem Stier zu und zwar aus einer grossen von gewaltigen Steinen zusammengesetzten Pforte hervor, die hinter dem Stier im Grund ist, so dass er dem Berichterstatter an der Rachethat nicht Theil genommen zu haben scheint. Aber auch Zethus ist hier nicht mehr mit dieser beschäftigt, sondern bedroht mit der Lanze eine zu Boden gefallne nackte Figur, den zu Hülfe geeilten Lycus; dazu einige Zuschauer. Aber auch in Rom hat sich der Gegenstand gefunden, unter den Gemälden des Columbarium in Villa Pamfili, die noch nicht herausgegeben, in treuer Nachbildung aber in München befindlich sind. Hier hält Zethus den springenden Stier, Dirke ist zu Boden gesunken und ringt die Arme, Amphion läuft herbei, vermuthlich um sie dem Zethus zuzuführen. Auf einem Felsen sitzt eine Figur, die zu gebieten, anzutreiben scheint, ein Baum, Antiope in weissem Gewande, bekränzt, wenn nicht die Figur auf dem Felsen Antiope seyn soll.

Die Leiche des Troilos davongetragen von Hektor*).

Das bedeutendste unter allen in der reichen Sammlung der Monumens inédits von Raoul Rochette bekannt gemachten Denkmälern scheint mir nächst der Gruppe von Soissons, dem Niobiden mit dem Pädagogen, die von Neapel zu seyn, die für Atreus mit dem Sohn des Thyestes gehalten worden und auf unbegreifliche Weise in Vergessenheit gerathen war. Der Herausgeber bezieht sie auf Neoptolemos und Astyanax; bemerkt aber selbst, dass der Körper des mit dem Schwerde durchbohrten Jünglings dem Alter des Astyanax nicht angemessen sey. Noch weniger würde zu diesem passen, dass die schöne Leiche von Neoptolemos davongetragen würde, der keine Ursache hatte und vielmehr bei der Einnahme viel zu sehr wüthete um eine Leiche zu schützen, was nur die Sache der Angehörigen ist. In der Kleinen Ilias war er es der das Königskind vom Thurm herabstürzte, während in der Zerstörung Ilions von Arktinos Odysseus den Sohn des Hektor tödete nach dem politischen Grundsatze:

Kindisch wer, wenn er den Vater erschlug, die Söhne zurücklässt.

Die Ermordung des Astyanax glaubte man auch auf einer Vase von Vulci in den Monumenten des Instituts I Taf. 34 zu sehen und auch Hr. Rochette bekennt sich p. 298 und 324 zu dieser Erklärung, wesshalb denn nicht zu verwun-

*) Rhein. Mus. 1835 III S. 626 (vgl. über die Kypria in der Zeitschr. für die Alterthumswiss. 1834 S. 54).

dern ist, dass er davon auch auf die Gruppe eine Anwendung machte. Indessen ist die in den Annalen V p. 251 gegebene Erklärung, wonach das alte Gemälde den Tod des Troilos durch den Achilleus vor dem Skäischen Thore vorstellt [1]), durch eine andre Vulcentervase, welche sich in Rom noch im Handel befindet und wovon Gerhard im Herbste 1834 eine Zeichnung nahm, bestätigt worden. Hier ist nemlich neben dem Achilleus der Name vollständig zu lesen, nur mit Versetzung eines Buchstabens ΑΧΙΛΣΕV, und von dem des Knaben Troilos, der in einen Bruch der Vase fällt, sind drei Buchstaben erhalten [2]). Der Knabe hat sich auf den Altar geflüchtet, auf dessen Stufen Achilleus den linken Fuss aufsetzt, indem er jenen mit der Linken am Arme fasst und mit der Rechten das Schwerd gegen ihn stösst. In dem Skäischen Thore rechts ist auch hier ein Viergespann, von welchem ein Krieger schon herabgesprungen ist, so dass er unmittelbar hinter dem Altare steht während sein Waffengefährte den Pferden zur Seite ist. Oben auf der Mauer sieht man zwei behelmte Köpfe, als Abbreviatur der zum Kampfe

---

1) Ein auffallender Umstand ist, dass unter den Troern die auf der Mauer dem beginnenden Kampf um die Leiche des Knaben zuschauen, einer ein Trinkhorn angesetzt hat. Vermuthlich soll dieses das Bild des Krieges beleben, worin das Alltägliche mit dem Ausserordentlichsten und Entsetzlichsten sich unvermeidlich und oft auf eben so tragische als launenhafte Weise begegnet. Aus diesem Motive mag es herrühren, dass auch Homer im Anfange des 14. Gesangs der Ilias sagt:

Νέστορα δ' οὐκ ἔλαθεν ἰαχὴ πίνοντά περ ἔμπης.

2) [Die Gerhardsche Zeichnung hat O. Jahn herausgegeben Telephos und Troilos 1841 Taf. 2 S. 70 f. Hiernach musste man die Schrift lesen, *ΓΡΟΙ*, über dem Arm des Achilles, und *ΛΟΣ* (in alter Vasenschrift) neben dem Knaben. An der Vase selbst aber, bei Hr. Samuel Rogers in London, las ich statt des ersten *ΚΑΛΟΣ* (zu *ΑΧΙΛΕVΣ* gehörig) und neben dem Knaben *ΙΟΙΛΟΣ*, so dass *Τ* jetzt fehlt und *Ι* in *Ρ* verwandelt werden muss. Andre Vasen mit der Flucht sowohl als dem Tode des Troilos sind seitdem bekannt geworden].

gerüsteten, dem Gefechte zuschauenden Troer. Der andringende Troer kann kein anderer seyn als Hektor, der Vorkämpfer der Troer, der auch den eigenen im ritterlichen Spiel überfallenen Bruder zu rächen den nächsten Beruf hatte. Auch kommen in dieser Hinsicht die Inschriften einer andern Vase zu Hülfe, welche der Prinz von Canino n. 529 mit diesen Worten beschreibt: Le cadavre de Troilus est étendu près de l'autel aux pieds d'Achille qui présente à Hector la tête de son frère attachée au bout de sa lance; les deux héros vont combattre Enée, Déiphobe et un autre guerrier se pressent sur les pas d'Hector; Achille seul est suivi de Minerve qui tient à la main une lance et une couronne, et de Mercure barbu qui abaisse son caducée; deux sphinx et deux cignes terminent ce rang. Sehr bemerkenswerth ist dass auf diesen Kampf auch die Ilias (9, 345) hindeutet, da wo Achilleus rühmt dass so lang er kämpfe Hektor nur zum Skäischen Thore, nicht bis zu den Schiffen gekommen sey. Diess muss natürlich auf eine Begebenheit am Skäischen Thore bezogen werden. Dass aus diesem Kampf Hektor als Sieger hervorgieng, dass die Leiche eines Priamiden nicht den Vögeln und Hunden zur Beute wurde, da auch Hektor und Paris nicht in den Händen der Feinde bleiben, lässt sich mit Gewissheit voraussetzen. Daher nehmen wir denn unbedenklich an, dass der Marmor den Hektor darstelle, welcher die dem Achilleus abgekämpfte Leiche des Troilos wie triumphirend in die Stadt zurückträgt. Nach brieflicher Mittheilung des Französischen Antiquars ist im Palaste Grimani „une répétition de la figure principale du groupe de Naples qui a été restaurée ridiculement en un prétendu Ulysse." Als Hauptfigur zwar hat der Künstler nicht den Hektor, sondern den getödeten Knaben behandelt und, wie es scheint, den Hektor in der Ausführung absichtlich dem Troilos untergeordnet, um durch diese Vernachlässigung die Aufmerksamkeit auf jenen zu fesseln, nach einer Regel der Griechischen Künstler auf welche schon Klotz, der Gegner von Lessing, aufmerksam gemacht hat. Vermuthlich

stand diess Werk des Bildhauers in Beziehung zu dem Troilos des Sophokles und ist aus der Zeit, wo die Kunst überhaupt, namentlich in Rhodos, den Einfluss der mächtigen Wirkungen der Tragödie erfahren hat und pathetischer geworden ist. Aus demselben Epos der Kypria ist der Zweikampf des Achilleus und des Hektor auf den zunächst folgenden Tafeln der Monumenti geschöpft, welcher im Epos dem Kampf um die Leiche des Troilos vorausgieng[3]. Die Gruppen, welchen nach unserer Erklärung die des Hektor und Troilos sich anreiht, sind hauptsächlich der Laokoon, nach Sophokles, und der Farnesische Stier, nach der Tragödie des Euripides, mit welchem die unsrige auch zusammen gefunden worden ist.

3) Annali T. V p. 219.

Die Gruppe von S. Ildefonso *).

Mehr als vor irgend einer andern Griechischen Statue befanden besonnene Erklärer vor diesem Werk sich seit langer Zeit in Verlegenheit und es vermehrte die einnehmende Schönheit der Gestalten die Ungeduld nach einem befriedigenden Verständniss. Sicher gehört es in die Klasse der allegorischen Darstellungen. Die Göttin neben der Figur mit den Fackeln, als Proserpina hinlänglich bezeichnet, scheint unzweideutig auf das Unterirdische hinzuweisen. Die beiden Fackeln sind zwar verschieden in der Haltung, fügen sich aber nicht der Andeutung eines Gegensatzes, der von Manchen vermuthet worden ist nach verschiedener Erklärung. Um so zu verstehen müsste nothwendig die eine Fackel gerade empor gehalten seyn, diess zeigen so viele Beispiele [1]), und es wird sich nie eine Ausnahme finden; und warum sollte sie dann nach hinten gekehrt seyn? Auf nichts haben bei allen besseren Werken Urtheil und Forschung strenger zu achten, so wie sie gerade in nichts Anderm öfter, auffallender, gröblicher geirrt haben, als auf Bewegungen und Geberden in welche die Bedeutung gelegt ist; keine Erklärung kann richtig seyn, welche in diesen etwas Willkürliches und Unbestimmtes, Widersprechendes oder Wunderliches übrig lässt. Die rückwärts gewandte Fackel mag in der Herstellung eine beträchtliche Unrichtigkeit angenommen haben, denn sie flammt jetzt gegen den Rücken dessen welcher

*) Kunstmus. 1827 S. 53 — 70. Vgl. die zweite Aug. S. 15 f.

1) Zoeg. Bassir. tav. 93 p. 214.

sie hält; aber das Zurückwenden derselben, weil es eigen und ungewöhnlich ist, muss hier nothwendig für den Charakter der Person von Wichtigkeit seyn. Auch die andre Fackel beurtheilt man gewiss nicht richtig indem man annimmt, dass sie auf dem Altar ausgelöscht werde. Zum Altar gehört in der Regel Feuer und weil es natürlich ist an anzünden zu denken, so musste der Künstler, wenn er das Gegentheil meinte, vermeiden sich gerade des Altars dabei zu bedienen und sie auf der Erde oder irgend etwas Anderm ausdrücken lassen. Wohl senkt in einem neuern Gemälde (in Villa Montalto in Frascati) Phosphorus seine Fackel in die grösseren Flammen der Aurora wie um sie auszulöschen; hier etwas Aehnliches zu vermuthen würde widersinnig seyn [2]). Der Jüngling zündet also vielmehr seine Fackeln an. Eine Figur aber, welche sich als Diener der unterirdischen Göttin zu erkennen giebt und beschäftigt ist ihre Fackel anzuzünden und sie hinter dem Rücken sofort zu gebrauchen — was dadurch recht wohl angegeben ist dass die eine Fackel noch angezündet wird, während die andre schon zurückgewandt ist — kann sehr passend und deutlich ausdrücken und sie bedeutet, wie das Uebrige bestätigt, sicherlich nichts anders als den Genius des Scheiterhaufens, wie wir sagen würden des Grabes, oder vielmehr den Tod unter dem Bilde des Verbrennens der Todten [3]). Denn mit einer Fackel zündete man den Scheiterhaufen an [4]), die nächsten Angehörigen, Eltern, Söhne Gattinnen [5]) übten selbst, wie billig, diese letzte Pflicht, und

2) Der Schlaf in der Statue im Pioclementinum I, 28 setzt die Fackel nicht auf den brennenden Altar auf; dieser steht weit ab.

3) Fackel sagte man wohl in dem Sinn wie wir Grab für Tod: *ἐπὶ τὴν δᾷδα καὶ τὴν κορωνίδα τοῦ βίου*, Plutarch. An seni sit ger. 9.

4) Anthol. Palat. VII, 527 *κηδεμόνες — κώκυσαν μέλεον πυρσὸν ἀναψάμενοι.* Propert. IV, 11, 10 subdita lecto fax. Stat. Theb. VI, 202.

5) Meurs. de funere c. 26 im Thes. Antiqu. Gr. T. XI. Thucyd. II, 52 cf. Lucret. VI, 1276. [Achilleus zündet den Holzstoss des Patroklos an Il. XXIII, 177 (vgl. 159. 220). Hylas nach des Vaters

zwar thaten sie es abgewandt vom Holzstoss, wie sich erwarten lässt, um so mehr wenn das beim Erlöschen des Odems bedeckte Haupt[6]) jetzt wieder enthüllt wurde[7]). Für die umgewandte Stellung beim Anzünden des Scheiterhaufens kann ich nur das Zeugniss des Virgilius anführen aus der Aeneis (6, 224): Subjectam more parentum Aversi tenuere facem; aber wer den einfach schönen Ausdruck und die Zartheit der Gebräuche im Griechischen Alterthume kennt, wird darin einen Grund mehr finden, die von dem Dichter erwähnte Sitte als eine ältere und allgemeinere gelten zu lassen. In dem Augenblick wo sie die Fackel anlegten auf die Leiche zu blicken würden viele der ersten Leidtragenden nicht vermocht haben; darum durfte und musste die Sitte festsetzen es allgemein zu vermeiden. Wahrscheinlich war es auch wirklicher Gebrauch die Leichenfackel an der Flamme eines Altars zu zünden[8]). Aber vermuthlich be-

---

Geheiss dem Herakles Soph. Tr. 1198. Vgl. Pindar P. III, 38. Daher ist es ausdrucksvoll wenn Kanake bei Ovidius Her. XI, 103 die Erinnyen ruft ihr den Scheiterhaufen anzuzünden:

Ferte faces in me, quas fertis, Erinnyes atraem
ut meus ex isto luceat igne rogus.

Eroten zünden (im Namen der Euadne) den Scheiterhaufen des Kapaneus an, in welchen sie selbst sich stürzt. Philostr. II, 30. Auch bei Inferien zündeten die Opfernden selbst den Holzstoss an. Cenotaph. Pis. *nive quis amplius uno cereo unave face coronave mittat cum ii qui immolaverint cincti Cabino ritu struem lignorum succendeant adque exinde habeant*].

6) Eurip. Hippol. 1458 cf. Valck. Im Ajas V. 853 *ὦ Θάνατε, Θάνατε, νῦν μ᾽ ἐπίσκεψαι μολών*, sollte man daher nicht übersetzen blicke mich an, sondern decke mich zu, als ob man sagte: drücke mir die Augen zu; es ist ein ganz ähnliches Bild als wenn der Tod die Fackel hält.

7) Plin. XI, 55 (c. 37) Morientibus operire (oculos) rursusque in rogo patefacere Quiritium ritu sacrum est; ita, ut neque ab homine supremum eos spectari fas sit, et caelo non ostendi nefas.

8) Der Holzstoss selbst erhielt oft die Form eines Altars Aen. VI, 177 cf. Serv. — Ovid. Tr. III, 13, 21. [Mit Bedauern sehe ich, dass Gerhard im Text zu den alten Bildw. 1844 S. 256 meine Erklärung

diente man sich nur einer; der symbolischen Person durften zwei gegeben werden, so gut wie der Artemis und Demeter, und die Handlung spricht sich dadurch noch bestimmter und vollständiger aus. Mit der Vorstellung des Todes als Genius der Todenfackel lässt sich die Erklärung bei Hesychius vergleichen, wonach die Personification der Amphidromien oder des Heerdumlaufs, einer Attischen Cäremonie wodurch das Kind gleichsam in das Leben eingeweiht wurde, der von Aeschylus erfundene Amphidromos, der Dämon der Geburt genannt wird.

Der andere Jüngling, welcher in einer ruhenden Stellung an den Dämon der Fackel (wenn man den Namen Dämon oder Genius von einer allegorischen Person gebrauchen will) sich traulich anschmiegt und der dadurch als mit ihm vereinigt und eng verbunden erscheint, ist nothwendig der Schlaf. Auch wenn nicht etwa bei früherer Beschädigung ein Attribut, z. B. ein Mohnkopf oder ein Rhyton mit Schlaftrunk[9]) verloren gegangen ist, so machte ihn immer die Verbindung mit dem hinlänglich bezeichneten Bruder kennbar. Neben den Fackeln des Scheiterhaufens könnte man vielleicht den Schlaf des Todes vermuthen oder den heiligen, wie ihn Kallimachus nennt, so dass unter Einen Begriff gefasst das Bild uns sagte, wenn die Flammen die Gebeine verzehrten, dann ruht der Mensch von Mühen und

so fasst, als ob ich nur die Bewegung der einen Fackel nach dem Altar auf Anzünden des Scheiterhaufens bezöge, die er dann in mehreren andern Bildern annimmt, da ich doch zugleich die linke Hand im Anzünden schon beschäftigt dachte, wozu die rechte sich noch vorbereite. Ueber die Absicht des Künstlers, ob der „Todesjüngling mit der Linken eine erhobene Lebensfackel trage," wie Gerhard will, was mir aber, ich muss es gestehen, für den Tod neben dem Schlaf nicht einmal passend scheint, oder ob der Arm rückwärts gebogen, also nicht gerad aufgerichtet sey, wie es für eine „Lebensfackel" unbedingt erforderlich ist, muss der Marmor entscheiden].

9) Galleria di Firenze. Statue T. 3 p. 132 Zoega Bassiril. II p. 206 s. 210.

Schmerzen des leiblichen Daseyns, er schläft, wie es in Griechischen Grabschriften häufig ausgedrückt ist[10]) so wie in Römischen, in denen wir auch die Namen Somnus aeternalis, perpetualis auch Somnus schlechthin[11]) antreffen. Aber richtiger ist es gewiss den natürlichen Schlaf anzunehmen, der mit dem Tod vereinigt in der Ilias die Leiche des Sarpedon davon trägt und mit seinem Bruder auch in Sparta in der Nähe eines Altars der Athene aufgestellt war[12]). Bekränzung konnte dem Grabgenius nicht fehlen da die Todten bekränzt wurden[13]), in Sparta z. B. nach Plutarch mit Oellaub, das man auch um die Aschenkrüge schlang. Der Lorberkranz aber, welcher die Brüder schmückt, umgiebt als Apollinisch die Vorstellung des Todes mit einer gewissen Heiterkeit und will man dem Bilde weiter nachgehn, so erinnert er an den Tod als Päan wie er den Leidenden erscheint: Philoktet ruft ihn so an bei Aeschylus. Auch wenn sonst Lorber als Verzierung von Cippen oder irgendwie in Beziehung auf Todte vorkommt, dürfte er immer Anspielungen solcher Art enthalten. Dem Schlaf an sich oder abgesondert würde ein solcher Kranz nicht zukommen; aber dieser erscheint hier untergeordnet und als Begleiter und so ist die gemeinschaftliche Bekränzung gerechtfertigt.

Als Tod und Schlaf, nur auf ganz andere Weise, hat vor kurzer Zeit auch Prof. Gerhard, in welchem das Fach der Kunsterklärung neuerlich einen vorzüglich gelehrten und

---

10) Kallimachus Palat. VII, 451, Meleager ibid. n. 419 cf. 173 197. 290 Append. n. 310.

11) An dem bekannten schönen, bei Zoega Taf. 15 zuerst wohl abgebildeten Grabstein.

12) Pausan. III, 18, 1 cf. Plutarch. Cleom. p. 808 c. Brüder sind sie Il. XIV, 231. Theogon. 212. 756.

13) Eurip. Troad. 1254. Phoen. 1626. Aristoph. Eccles. 560 (537), Tagenist. Fr. Lys. 602, wo H. Voss den Kranz auf die durchbrannte Laufbahn des Lebens bezieht. Die Todten sammt den Verwandten Plin. XXI, 5 cf. Suid. Κατάγειν.

sinnvollen Bearbeiter gewonnen hat, die Gruppe gedeutet und er ist darin ohne es zu wissen mit Lessing und, wie ich aus einem nachher anzuführenden Aufsatz im Deutschen Museum schliesse, mit Andern übereingetroffen [14]). Er vergleicht ein in Statuen und Reliefen öfter wiederholtes Bild des Todes, in welchem dieser erscheint als wohlgefällige Ruhe, geschmückt mit den Rosen der Leichen, das abgeworfene Kleid des irdischen Leibes, so verstehe ich mit Visconti, ist an dem kahlen Baumstamm aufgehängt, woran der Jüngling gelehnt ist, die Maske ist gefallen, sey es eine tragische oder komische; eine Maske nemlich liegt unten am Boden. Als Seitenstück mag dieses Bild allerdings dienen, obgleich die Erfindung kaum irgend etwas mit der des unsrigen nach seiner wahren Bedeutung gemein hat. Zur Ver-

---

14) Venere Proserpina ill. da Odoardo Gerhard 1826, aus der Nuova Collez. di opusc. publ. dal Inghirami T. VI P. 2 besonders abgedruckt, p. 49. Er vermuthet, der unterirdischen Göttin werde ein Opfer bereitet, die eine Fackel gehe auf das Leben, die andere auf dessen Erlöschen. Lessing Wie die Alten den Tod gebildet, bemerkt sehr gut dass die Stellung nicht für Opfernde sey: (er hätte hinzufügen können, dass es nicht passend sey, das Feuer eines kleinen Altarheerdes mit einer Fackel anzuzünden), und wirft den sehr übeln Gedanken hin, der Tod habe die Fackel des Gespielen angenommen um sie gleich seiner eigenen auszudrücken, indem der Tod dem Schlafen wie dem Wachen ein Ende mache; die kleine Figur sey die Nacht, die Mutter der beiden Brüder. Herder in der Abhandlung gleichen Titels nimmt mit Recht Anstoss daran, dass nicht beide Jünglinge, sondern nur einer die Fackeln habe, mit Unrecht an der Opferschale in der Hand des andern, da dergleichen falsche Ergänzungen häufig genug vorkommen, und an den Kränzen, die allerdings den Todten zukommen. Was Lessing hinsichtlich der Stellung wohl eingesehn hatte, hält ihn nicht ab sich eine Opferhandlung vorzustellen, und zwar von zwei Heldenfreunden der Hygiea dargebracht, mit welcher nicht einmal das Götterbildchen etwas gemein hat. Wie viel besser dann Winckelmanns Gedanke, der Herdern nicht bekannt war, in den Mon. ined. p. (XXI), dass Orestes und Pylades am Grabe des Agamemnon opfern, nach Eurip. Electr. 90; nur dass seltsam genug das Bildchen Elektra seyn sollte.

gleichung dient auch eine weibliche allegorische Figur, Mors, in das Leichentuch gehüllt, an einigen Sarkophagen und namentlich an dem Capitolinischen mit der kurzen Geschichte des menschlichen Lebens neben der Leiche und einem Genius, welche Lessing in seiner Abhandlung über die Bildung des Todes auf der 1. Taf. gegeben hat; ein Römischer Zusatz zu älteren Gebilden [15]).

Bei der hier entwickelten Ansicht ist die Kritik, welche die Gruppe als solche zu vernichten drohte, nicht verachtet, aber nicht zureichend erfunden worden. Lange Zeit hatte niemand gezweifelt dass das Werk ein Ganzes ausmache aus zusammengehörigen Theilen und nur über die Bedeutung war man nicht einig gewesen. In den Statuen des Perrier vom Jahr 1637 erscheinen die Jünglinge unter dem Namen Decii sese pro patria devoventes; del Torre nannte sie Genien der Natur, der Isis opfernd; Maffei in den Statuen (tav. 121) Lucifer und Hesperus, wogegen Lessing eine ganz grundlose Erinnerung macht. Zu Winckelmanns Zeit und fortdauernd war der Name Castor und Pollux gewöhnlich [16]). Visconti glaubte in dem Kopf des einen Jünglings den Antinous zu erkennen und erklärte danach den andern für dessen Genius oder für Mercur, der den Bithynier in die Unterwelt hinabführe, obgleich ein Geleiten durch die Stellung und Bewegung so wenig ausgedrückt ist als jede andere Handlung die man sich denken wolle, die Göttin für Nemesis [17]). Der Bildhauer Tieck, indem er Rumohrs An-

15) Ueber die Mors s. Zoega Bassiril. tav. 93 not. 48. [O. Jahn Archäol. Beitr. S. 170].

16) Werke Th. 2 S. 404. Gegen Winckelmanns eigene Erklärung hat Visconti gesprochen. Eine Abbildung findet sich auch in d'Hancarvilles Vasen T. 4 p. VI, wo die kleine Figur eine Kanephore genannt wird.

17) Osservaz. su due Musaici antichi 1788 p. 31 — 36. Mus. Pioclem. T. 6 tav. 47 p. 63. Sehr seltsam wäre es wenn etwa bloss der Charakter des Idols Anlass gegeben hätte, das ganze Werk in die Zeit Hadrians zu setzen. Denn in welches Zeitalter gehörte dann wohl der geschnittene Stein Diomedes mit dem Palladium?

sichten widerlegend hierauf eingeht [18]), bedient sich des Ausdrucks Todesweihe des Antinous, zweifelt ob der andre der Genius des Hadrians oder der des Todes sey, welcher die dem Leben des Kaisers leuchtende Fackel erhebe, die des Antinous auslösche. Die Göttin nennt er mit Recht Proserpina, deren Granatapfel er zu erkennen glaubt, und bemerkt übrigens dass das Werk ursprünglich zusammengehörte, obgleich die eine Figur dem Sauroktonos gleiche. Schon früher hatte Levezow [19]) gesagt, die eine Figur sey nach einem Antinous ergänzt worden: ohne Zweifel um Viscontis behauptete Aehnlichkeit, ohne mit ihm das ganze Werk in Hadrians Zeit zu rücken, mit der Annahme eines höheren Alterthums der Figuren in Uebereinstimmung zu bringen. Anders urtheilte Hr. v. Rumohr, welchen diese Sache zu einer eignen Abhandlung veranlasste Ueber die antike Gruppe Castor und Pollux oder von dem Begriffe der Idealität in Kunstwerken 1812. Nicht bloss der eine Kopf gehört nach ihm nicht zu der Figur, sondern das Ganze ist modern zusammengesetzt, beide Hauptfiguren sind gänzlich verschieden, die eine, ein Apollon Sauroktonos, ehemals an einem Baumstamm mit dem Arm angelehnt, bis auf Kopf, Hals und Arm eine der schönsten Statuen, die andere ein tadelhaftes Werk aus Hadrians Zeit, sammt dem Kopf. Nicht lange nachher wurde in die Kunstgeschichte eingetragen [20]), der zartere Jüngling sey ursprünglich ein Sauroktonos gewesen, dem ein Kopf des Antinous aufgesetzt worden.

Die Gruppe selbst hatte unterdessen ruhig in Spanien gestanden, wohin sie schon mit der Sammlung Odescalchi, welche die Königin Christina in Rom besessen hatte, war versetzt worden (Perrier kannte sie in Villa Ludovisi); und gerecht ist das Verlangen nach so ernsthaften Aussprüchen über eines der berühmtesten alten Kunstwerke auf den Mar-

18) S. das Deutsche Museum 1813 März S. 258.
19) Antinous 1808 S. 32.
20) Winckelmanns Werke Th. 6 Not. 487

mor selbst zurückzugehn und die Prüfung zu beginnen wo sie ihren natürlichen Anfang nimmt. Diesem Wunsche begegnet eine verborgen und unbenutzt gebliebene Beschreibung in der Jenaischen Litteraturzeitung 1808 Th. 1 S. II, verfasst, wenn ich nicht irre, von W. von Humboldt, welcher einige Jahre vorher Spanien besucht hatte, die daher hier wörtlich aufzunehmen ist.

„Die Gruppe Castor und Pollux ist viel beschädigt und „schlecht zusammengesetzt, ursprünglich mochte sie wohl „aus einem einzigen Marmorblock gearbeitet seyn, wenigstens „sind die Platte, worauf die Figuren stehen, ihre Füsse, der „kleine Altar nebst der kleinen räthselhaften Figur an der „Seite noch aus einem Stück. — Im Ganzen ist die hin- „tere Seite der Gruppe besser als die vordere erhalten. „Die geradestehende vordere Figur hat überhaupt weniger „gelitten als die andere und mit Ausnahme der beiden Arme „ist sie bis unter die Kniee ganz; am rechten Fuss bemerkt „man viele schlecht gerathene Ergänzungen: der linke er- „hobene Arm dieser Figur ist unter dem Ellenbogen ge- „brochen, geflickt und scheint nicht gehörig angesetzt; die „Hand hält ein kleines Stück von dem Stiel einer Fackel, „von welcher man das Uebrige aus Holz gearbeitet beigelegt „hat. Der rechte niedergehaltene Arm ist an der Schulter „gebrochen und die Fackel unter der Hand bis auf den Altar „mehrere Male.“

„An der zweiten Figur, die sich an die vorige anlehnt, „hat sich der Rumpf ebenfalls bis an die Kniekehlen ganz „erhalten, doch die Seite des Rückens besser als der Vor- „derleib; denn dieser hat mehrere eingefressene Risse, wel- „che über den Leib so wie über die ganze rechte Lende „gehen. Die Nase ist angesetzt, der Hals zerbrochen, der „aufgelegte linke Arm ist an der Schulter und über der „Hand gebrochen, der rechte Arm der die Schale hält scheint „nach Massgabe der Farbe des Marmors neu zu seyn, über- „dem ist bei demselben an der Brust ein eingesetztes Stück. „Die Beine sind schlecht angesetzt, unten sind beide Füsse

„zerbrochen, der hängende linke zweimal, über dem Knöchel „und über den Zehen; der rechte Standfuss ist nach hinten „zu sehr geflickt und hat über dem Knöchel ein neues ein„gesetztes Stück von etwa drei Fingern breit. In der Knie„scheibe ist ein kleines rundes Stück ausgebrochen und re„staurirt. Die bekleidete kleine weibliche Figur, welche ver„muthlich dem gerade aufrecht stehenden Jüngling, dessen „Beschädigungen und Ergänzungen zuerst betrachtet wor„den, zum Halt dienen sollte, ihrer weiteren Bedeutung nach „aber von keinem Alterthumsforscher befriedigend hat er„klärt werden können, ist über der Spanne gebrochen, so „auch ihr Postament, welches nur vorne mit der Platte oder „Sokel, worauf die ganze Gruppe steht, eins ist; indessen „scheint doch alles an ihr alt und ursprünglich zu seyn. In „der Hand hält sie einen Apfel.“

Um bei dem Letzten anzufangen, so ist der Apfel, Granatapfel nemlich, in Verbindung mit dem Modius ein sicheres Kennzeichen der Persephone[21]), und zwar eines von denen welches die Ergänzer alter Statuen in Rom nicht gekannt haben. Sodann ergreifen wir das Zeugniss, dass von der Figur die wir Schlaf nennen die Füsse ächt sind und mit der Platte zusammenhängen. Als ächt und alt liess auch Hr. v. Rumohr diese Füsse und die Beine gelten; er nahm also an dass die ganze Figur auf die Platte zugesetzt worden sey. Da nun dieses, wie sich zeigt, nicht der Fall gewesen ist, so ergiebt sich als unmittelbar gewiss, nicht bloss dass die beiden Figuren gleichzeitig sind, man müsste denn nun die andere für ganz zugesetzt erklären, was in ein Spiel muthwilliger Conjectur ausschlagen würde, sondern

21) Diess ist in Bezug auf das Figürchen schon in meiner Zeitschrift S. 11 bemerkt. Daher erklären sich auch die Granatäpfel, aus Erde gebrannt, welche man in Gräbern gefunden (dabei eine weibliche Figur gemalt mit einer rothen Granate in der Hand) Vases du C. de Lamberg T. I p. XII; und eben daher waren Granatäpfel dem Hermes heilig, dem der Todten nemlich. Clem. Alex. Str. VI p. 679.

auch dass statt des Schlafs nicht ein Apollon Sauroktonos vor uns steht, oder man hätte zu behaupten, dieser Gott könne auch neben jenen Genius gestellt worden seyn, oder zu dem wunderbaren Zufall seine Zuflucht zu nehmen, dass eine Statue aus der besten Kunstzeit gerade in der Stellung und in den Massverhältnissen dass sie sich den Füssen am Gestell unsrer Gruppe anfügen liess, mit dieser in einer Römischen Bildhauerwerkstätte zusammengetroffen sey, und diess in einer Zeit wo nach England und Russland ein Handel mit Statuen noch nicht eingeleitet, die Statuenflickerei, das Geschäft der rappezzini ungleich weniger als in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ausgebildet war.

Demohngeachtet ist die vollkommene Aehnlichkeit in der Stellung der angelehnten Figur mit der des Apollon Sauroktonos nicht zu verkennen; und sie wahrzunehmen bedurfte es mehr nicht als eines aufmerksamen Blicks auf eine jede von beiden. Allein hierfür giebt es eine Erklärung, welche uns der Nothwendigkeit einerlei Bedeutung anzunehmen enthebt. Die Griechischen Künstler nemlich verschmähten es nicht, gewisse Stellungen und Körperbildungen die in ihrer Art vollkommen gelungen waren, wenn sie einer neuen Anwendung in anderm Zusammenhang oder unter neuen Attributen fähig schienen, zu entlehnen. Selbst ein Lysippus gab seinem Käros, wie Kallistratus angiebt, die grösste Aehnlichkeit mit dem Dionysos, woraus Heyne nicht unterlässt eine allgemeine Bemerkung abzuleiten. So ist am Denkmal des Lysikrates in Athen eine knieende Figur, die Hände auf den Rücken gebunden, vom Parthenon genommen[22]), und die treffliche Gruppe Orestes im Wahnsinn von Pylades gehalten kommt auch unter den Söhnen der Niobe vor[23]).

22) Stuart T. 1 ch. 4 tab. 23. T. 3 ch. 1 tab. 15.

23) Monum. ined. tav. 150 vgl. 149 und dann M. Pioclem. T. IV tav. 17, wo Visconti noch eine andere in doppeltem Sinn vorkommende Gruppe anführt, wie er auch dasselbe in Bezug auf einzelne Figuren bemerkt T. II tav. 32 Suppl. Der Erklärer des Musée des Antiques macht bei Gelegenheit des Sauroktonos T. I pl. 19 die

Anders verhält es sich mit der zuerst wahrgenommenen Gesichtsähnlichkeit des angelehnten Jünglings mit dem Antinous. Die Meisten dürften sie wohl gar nicht anerkennen, und Andere werden sie so gering und so beschaffen finden dass sie als zufällig und gleichgültig gelten kann[24]). Für das Ganze würde es zwar wenig Unterschied machen wenn der Kopf nicht ursprünglich zu der Figur gehörte; aber wenn ein Römischer Bildhauer daran gedacht hätte ihr einen Antinouskopf aufzusetzen, so würde von Anfang an die Gruppe auch danach geheissne haben, wie die Statuen immer nach den falschen Ergänzungen benannt worden sind; und an Personen der Römischen Geschichte dachte man ja damals immer zuerst. Eben so wenig ist zu vermuthen, dass der Mann zufällig (denn antik ist der Kopf doch ohne Zweifel) einen Antinous gegriffen habe ohne ihn zu erkennen; denn die Statuen und Büsten des Antinous haben allgemein die gewöhnliche Heroengrösse oder gehen noch darüber hinaus; dann ist auch kein Marmorbild eines Antinousapollo bekannt, so viele ihn als Dionysos mehr als einer Beziehung wegen darstellen; und Antinousapollo müsste man doch wegen des Lorbers annehmen. Auf den Münzen mit Attributen des

---

Bemerkung der grossen Aehnlichkeit unserer Figur mit jener ebenfalls, ohne zu entscheiden ob der Meister den Praxiteles nachgeahmt haben oder durch einen sonderbaren Zufall mit ihm in derselben Stellung zusammengetroffen seyn möge. Das Letztere ist keineswegs glaublich.

24) Ich setze die Worte her, womit der Bildhauer Tieck in dem oben angezeigten Aufsatz diese Aehnlichkeit schildert, und überlasse dem Beschauer die Prüfung und Vergleichung: „Man vergleiche die gradgezogenen Augenbraunen, welche beinah zusammengewachsen scheinen, die stark abgerundeten Augäpfel, den aufgeworfenen Mund mit andern Antinousköpfen und besonders den charakteristischen Wuchs der Haare, welche in den gleichen Parthieen, Ohren und Nacken bedeckend, sich an allen seinen Bildnissen wiederfinden. Auch die breite Brust andrer Antinousstatuen wird man nicht vermissen wenn man abrechnet, was solche durch die gebogene Stellung eingeengter erscheint."

Apollon ist Antinous immer ausdrücklich Heros genannt, und jene gehen daher nur auf den Ort, welcher diesen geringeren Grad übermenschlicher Ehren dem Günstling weihete. Freilich sagt Visconti, es sey ein Lotoskranz; aber das sagt er nur seiner Vermuthung wegen ohne zu prüfen. Denn sonst sind die Lotoskelche in dem Kranz des Albanischen Antinous, der aus mehreren Blumenarten zusammengesetzt ist, von Lorber leicht zu unterscheiden. Hat man vollends aus dem Uebrigen die Ueberzeugung bereits gewonnen, dass Thanatos und Hypnos vorgestellt seyen, so dient die vollkommene Angemessenheit der Bekränzung so wie des Gesichtsausdrucks beider Figuren zur Entkräftung eines durch gar nichts Besonderes begründeten Zweifels. Die offenen Augen des Schlafs wie des Fackelgenius wird niemand einwenden, da sie auch bei dem am Baumstamm gelehnten Sinnbilde des zur Ruhe übergegangenen Menschen deutlich zu bemerken sind, da auch die Mors im Leichentuch nicht wie eine Leiche hinliegt, sondern als lebendige Person dasteht, und überhaupt die leise Art der Bezeichnung in allegorischen Personen bei den Alten von einer rohen und unmittelbaren Auffassung der Erscheinung weit entfernt ist.

Was endlich das Urtheil in Ansehung der Ausführung betrifft, so zeigt der Fall zu gut, welche Täuschungen und Widersprüche zuweilen durch falsche Conjecturen auch in ästhetischer Hinsicht, selbst bei geübten Kennern, veranlasst werden um nicht Folgendes noch anzuführen. Der Kunstfreund, welcher in der Litteraturzeitung jene Beschreibung bekannt gemacht hat, fügt hinzu, er stehe nicht an mit Visconti zu glauben, der niederschauende Jüngling stelle den Antinous wirklich dar, besonders da man nun erfahre dass die Nase angesetzt, also ohne Zweifel modern sey. Hieraus indessen wolle man nicht schliessen, dass die ganze Gruppe zu Hadrians Zeit verfertigt worden; vielmehr zeige sich in dem Kopf der anderen Figur, welcher vermöge der gegebenen Nachricht niemals vom Rumpf getrennt gewesen zu seyn scheine, „eine ganz andere strengere Behandlung, vor-

nehmlich in den Haaren desselben, eine höhere Idee und überhaupt der ächte Geist würdigster Art in der ganzen Gestaltung, wie er Werken aus der Zeit vor Alexander inzuwohnen pflegt.“ Gerade dieser Kopf, auch wenn er etwa nicht immer auf demselben Rumpf gestanden haben sollte, und gerade diese von beiden Figuren schien dem Kritiker, welcher die andere für einen untergeschobenen Sauroktonos als eines der schönsten Ueberbleibsel alter Kunst ansah, den Charakter der Manier in Hadrians Zeiten an sich zu tragen; und darum bemerkt er, die Geschichte keines Monuments sey lehrreicher und geeigneter zu zeigen, dass die künstlerische Seite des classischen Alterthums nur künstlerisch erkannt werden möge [25]). Dieser Grundsatz ist in Ehren zu halten und keine Art der Kritik und Auslegung, sie mögen Kunst und Poesie, Philosophie oder Geschichte berühren, sollte von der Erkenntniss und Empfindung eigenthümlicher Natur und Geistes in den Gegenständen verlassen seyn. Die andere Bedingung aber um Wahrheit auszumitteln ist genaue Prüfung der äusseren Dinge und der besondersten Umstände, deren bei jedem einzelnen Werk mehr oder weniger in Betracht kommen; und der scharfsinnige Verfasser wird uns nicht verargen wenn wir seiner Schilderung des fackeltragenden Jünglings eine grosse Befangenheit Schuld geben, veranlasst durch mehrere Irrthümer wovor das Kunstgefühl nicht schützen konnte, dass nemlich der eine Kopf ein lotosbekränzter Antinous sey und dass eine Figur, die dem Sauroktonos in der angelehnten Stellung gleicht, auch ein

25) Auch Fr. Tieck vergleicht genau den Unterschied beider Figuren und er sagt von dem Fackelträger nur: „Seine Glieder sind schon mehr ausgebildet, nicht mehr ganz so jugendlich als die der ersten Figur; die Augen liegen nicht so tief in den Augenhöhlen als wir solche bei den Idealköpfen der Alten zu sehen gewohnt sind, und das Haar ist beinahe nach Römischer Art kurz abgeschnitten. — Diese Figur nähert sich dem Heroischen, die andre grössere ist zärtlicher gearbeitet, schlanker und individueller in den Verhältnissen.“ (Er dachte bei jener an Hadrians Genius, bei dieser an Antinous).

Sauroktonos gewesen seyn müsse; wobei auch noch das ausser Acht gelassen wurde, dass heroische Figuren nicht leicht unter Lebensgrösse gebildet wurden. Gerechtfertigt erscheint also wohl das Urtheil des Mengs der, mit dem Original vertraut, das Werk in seiner Ganzheit unter die wenigen guten setzte, die aus dem Alterthum auf uns gekommen, und Winckelmanns der von zween wahrhaft schönen Genien spricht, und vieler Andern. Gerhard gab zu, dass die Gruppe bedeutende Ergänzungen erfahren haben möge wegen des schönen, aber, wie er sagt, ein wenig unverhältnissmässigen Kopfs des Jünglings zu unserer Linken, den also auch er für Antinous nicht hielt; und dass er durch die Aehnlichkeit mit dem Eidechsentöder sich nicht zur Trennung des Werks verleiten liess, geht aus dem oben Angeführten hervor.

Die oben mitgetheilten Nachrichten über das Original der Gruppe, die sich jetzt im königlichen Palast zu Madrid befindet, haben von andrer Seite volle Bestätigung erhalten. Mongez macht in der Römischen Ikonographie, wo die Gruppe Taf. 39 abgebildet ist, folgende Bemerkungen bekannt, p. 57—59 die von einem geschickten Bildhauer in Madrid im Jahr 1819 niedergeschrieben wurde: „Der Marmor der Gruppe ist Carrarisch: man sieht augenscheinlich, dass Alles aus einem einzigen Block ausgeführt worden ist. Die Arbeit der Füsse der beiden grossen Figuren, so wie die der Füsse der kleinen, der Altar, die Plinthe und eine kleine Ader, die von dieser über einen der Füsse läuft, lassen keinen Zweifel über diese Wahrheit. Auch durch gewisse sehr kleine Flecken, die von den Rümpfen zu den Gliedern Zusammenhang haben, überzeugt man sich, dass das Werk aus einem einzigen Stück ist. Die Beine und die Arme sind an mehreren Stellen zerbrochen gewesen und dieselben Stücke des Originals sind wieder zusammengesetzt. Ein einziges Stück, der vordere

Theil des linken Beins der Figur zur Rechten des Betrachters lässt einigem Zweifel Raum. Neu ergänzt ist nur die Nasenspitze und ein Theil der Haupthaare der Figur zur Linken des Betrachters, so wie die Finger, der Daumen und der Zeigefinger der andern Figur: der kleine Finger fehlt. Die Spitze der Flamme, die auf dem Altar ruht, ist neu; die andere Flamme die auf der Schulter sitzt, ist von Holz. Uebrigens scheint was Marmor und Arbeit betrifft kein andres Stück zu seyn, das nicht original wäre. Der Kopf der Figur zur Rechten des Betrachters ist ganz mit dem Rumpf, der unversehrt ist. Der Kopf der andern Figur ist auf den Hals wieder angesetzt: dieser Kopf ist nicht eine Copie des Antinous, es ist das wahrhafte Original: man erkennt ihn sogleich an der Einheit der Formen und der Arbeit, verglichen mit denen der übrigen Figur, dann weil er von demselben Marmor ist. Die Stücke der Beine und Arme hätten besser angesetzt werden können als sie es jetzt sind. Die Gruppe ist original und obgleich in Carrarischem Marmor ausgeführt, so ist sie sicher das Werk eines der ersten Meister Griechenlands. Der Styl ist einfach, majestätisch und merkwürdig durch eine vollkommne Gleichmässigkeit in allen seinen schönen Formen. Wenn diese Gruppe nicht unter die bewundernswerthesten Productionen des Alterthums gesetzt werden kann, so nimmt sie wenigstens eine ausgezeichnete Stelle unter denen zweiter Ordnung ein.“

R. Rochette in seinen Mon. inéd. p. 175 bemerkt unter Beziehung auf diese und unsre obige Notiz, dass in der Gruppe von Madrid, „die ohne Zweifel der Römischen Zeit angehöre, die mehr oder weniger merkliche Nachahmung der Züge des Antinous und der Formen des Sauroktonos uns nicht abhalten können eine Griechische Erfindung zu erkennen, wie es Lessing zuerst geahnt und wie uns neuerlich Hr. Welcker und Hr. Gerhard bewiesen haben, die auf ganz verschiednem Wege zu diesem Ergebniss gelangten.“ Mongez führt als Viscontis Erklärung, die er gesprächsweise von ihm erfahren habe, den mehr als kühnen Satz an, die

Götter hätten wie die Menschen jeder seinen Schutzgeist gehabt, wofür nichts weiter als ein Jupiter bei Boissard II p. 68 und Bacchus auf Ampelos oder Akratos gelehnt angeführt wird (die Belege fast so unglaublich als der Satz), und so lehne nun der vergötterte Antinous sich auf seinen Genius. Warum der Genius gerade des Antinous Fackeln habe, wird nicht gesagt. Raoul Rochette äussert im Journal des Sav. 1830 p. 624, dass Visconti, „getäuscht durch eine mehr anscheinende als wirkliche Aehnlichkeit, diese Meinung bei jeder Gelegenheit wieder vorbrachte.“ Ohne Zweifel war sie auch dem Französischen Gesandten in Madrid, durch den die Note des Bildhauers nach Paris gekommen ist, und durch ihn dem Bildhauer bekannt geworden. Das Vorurtheil für diesen Antinous hat überhaupt viel Glück gemacht. Quatremere de Quincy, der die Gruppe selbst nach dem Abguss in Thon abgebildet hatte, sagte mir 1828, dass er den Kopf für modern halte und in den Figuren verschiednen Styl erkenne: auch Zoega nahm einen Antinous und den Kopf als fremd der Figur und aufgesetzt an. Für Hypnos und Thanatos dagegen erklärte sich auch der gelehrte Labus in Mailand in der Octavausgabe der Mon. scelti Borghesiani von Visconti 1837 p. XII — XIV.

Erwähnen will ich wenigstens auch der Erklärung von Stackelberg, der aus einem Attischen Relief aus gebrannter Erde in seinen Gräbern Taf. 69, welches neben dem auf einer Säule errichteten Bild der Kora die Oberpriesterin und eine Eingeweihte mit dem mystischen Spiegel in der Hand darstellt, den Schluss zieht dass auch jene Marmorgruppe „einen priesterlichen Daduchos nebst einem Eingeweihten mit der Patera bei dem Altar und dem Idol der nemlichen Göttin erkennen lasse.“

Venus mit Amor und Psyche als Kindern *)

Im Augusteum ist Taf. 62 eine sonst nirgend auch nur ähnlich vorkommende Gruppe abgebildet, etwas über halbe Lebensgrösse, aus dem Palast Chigi in Rom nach Dresden versetzt, aus dem Ganzen gearbeitet und echt, die nach des Herausgebers Erklärung „die Annäherung zu einer von Amor veranstalteten Aussöhnung der Venus mit der Psyche" vorstellen soll. Diese Erklärung hat sehr viel gegen sich, wovon das Wichtigste ist dass der Ausdruck, der zum Behuf derselben der Stellung und Bewegung der Personen geliehen wird, so wenig der natürliche und wahre ist dass man an der steten Gewohnheit der antiken Künstler, jeder Handlung durch die zweckmässigste Composition einen bestimmten und sprechenden Ausdruck mitzutheilen, irre werden müsste, wenn die vorliegende, die doch von einem guten Künstler herrührt, die behauptete Bedeutung haben sollte. Venus sitzt schräg auf einem Felsen, oberhalb des Schoosses ganz nackt, im Gesicht nicht Zorn, sondern Ernsthaftigkeit, vielleicht angenommene; mit der rechten Hand, die ergänzt ist, auf den Felsen gestützt, wie es die ganze Haltung ihres Körpers nothwendig macht. An ihren linken Schenkel lehnt sich ein Kinderpärchen, wovon die Köpfe neu sind. Die angebliche Psyche ist ein kleines, ziemlich dickes Mädchen, ganz Kind und an Arm und Brust bloss, nach unten bekleidet. Statt dass es „auf ein Knie niedergelassen um Verzeihung flehte, oder mit der ausgestreckten Linken eine

*) Heidelb. Jahrb. 1811 S. 580.

Züchtigung abwehrte," greift es etwas ungeduldig nach der Frucht oder was sonst das Weib in der linken Hand hielt und ihm spielend zu entziehen scheint, und gleitet darüber ein wenig aus; (denn hierin scheint sowohl nach der Stellung der Venus als nach dem Gesicht des gerade nach ihrer Hand blickenden Mädchens der linke Arm von jener und der rechte von diesem richtig ergänzt zu seyn), und der Knabe, statt in ernsthafter Angelegenheit „ihr Muth einzusprechen und sie aus ihrer erniedrigenden Stellung empor zu heben," greift der Kleinen unter die Arme, entweder um sie im Gleiten zu hemmen oder aus Muthwillen, um sie in dem Augenblick wo sie mit etwas Anderm ganz beschäftigt ist zu überraschen. Eine offenbar ganz kindische Gruppe. Man kann zugeben dass uns die Fabel von Amor und Psyche in ihrer ursprünglichen Gestalt nicht erhalten seyn möge, dass der Künstler sie frei behandelt und nach seinen Absichten zu einer gefälligen Erscheinung umgebildet, allein nicht dass er Amor und Psyche als kleine Kinder vorgestellt und die Geschichte des Apulejus von ihnen, besonders von der Prüfung und dem Charakter der Psyche, die für ein Kind unnatürlich ist, in diesen Kindern gedacht haben könne. So sinnvoll und wohlgefällig es überhaupt ist, die Liebe und die verwandten Regungen des Verlangens unter dem Bilde eines Kindes vorzustellen, so wenig begreift man einen Liebenden als kleines Bübchen. Wenn die Gruppe mythischer Art ist, wofür nichts Andres so sehr stimmt als die ideale Physiognomie der Venus, so bleibt ihr Sinn zu errathen. Denn es ist besser diess zu gestehn als „bei einer willkürlichen Behandlung des Gegenstandes stehn zu bleiben," wozu der Herausgeber sich späterhin entschloss Th. 3 S. 92. Wenn nur das Mädchen einer Geliebten des Amor oder überhaupt einem Wesen der Phantasie etwas ähnlicher sähe! Lieber als in das frei künstlerische Gebiet eine Composition zu stellen, die auch so betrachtet allzuviel Unschickliches hat, würden wir vermuthen dass der Künstler den Auftrag übernommen hatte, irgend eine Sterbliche als Venus und da-

bei ihre beiden Kinder als Amor und Psyche darzustellen. Wir verkennen das Schwierige auch dieser Voraussetzung nicht und wünschen dass das Werk von dem Sonderbaren, das ihm auch nach ihr anhaftet, durch eine genügendere Erklärung befreit werden möge. Wäre es nicht dass an dem Knaben Spuren antiker Flügel sichtbar seyn sollen, so würden wir vermuthen, es liege eine Idee zu Grunde wie in Sparta, wo nach Plutarch ein hässlicher Königssohn von seiner Amme oft in den Tempel der Helena getragen wurde, damit sie ihn verschönte: zwei Kinder also, der Venus empfohlen oder schmeichelnd im Schutz der Venus gedacht, die sie wie eine Mutter ihre Kinder zu behandeln scheint. Auf Mysterien, die oft zum Nothbehelf bei der Erklärung dunkler Monumente citirt werden, rechnen wir bei dieser Gruppe und denen von Amor und Psyche nichts. Die Weihe zum Künstler und zum Menschen schafft und erklärt alle wahren Kunstwerke und wenn sie sich auf gleichem Wege mit einst geheimgehaltenen Ideen finden sollten, so müssen diese uns doch offenbar und in ihnen anschaulich seyn.

Den Priap verehrende Römerin *).

Ebenfalls in Dresden und im Augusteum abgebildet Taf. 66 ist eine schöne, durchaus bekleidete weibliche Figur mit übereinander geschlagenen Beinen, gelehnt an eine kleine Statue des Priapus, der ebenfalls ganz bekleidet, doch unter dem Gewand seine Natur nicht verbergend, mit bizarr grämlicher Physiognomie auf einem Basament steht und mit dem Finger nach dem Weibe hinaufdeutet, das den einen Arm auf seinen Kopf herabhängt. Der Herausgeber erklärt es auf höchst mystische Weise für eine künstlerische Auflösung und Reproduction der Cyprischen Bartgöttin, im Ganzen als eine Venus Genitrix. In dem Anstand und der Haltung der Hauptfigur ist nichts von einer Göttin, sondern ganz bestimmt der Charakter einer vornehmen Römischen Dame (der Kopf ist aufgesetzt, widerspricht aber auch diesem Charakter nicht) und das Monument, obgleich kein ähnliches vorhanden, ist ganz klar durch die Verehrung des Priaps, die sich so häufig abgebildet findet, und besonders interessant auf einem Basrelief, das vor einigen Jahren in Rom nach Baiern verkauft wurde. Zwischen zwei Frauen von edler Figur, in schönen Gewändern, steht eine Priapsherme die sie durch Tänien verehren **).

Obige Erklärung gab der Herausgeber später Th. 3 S. 92 zu mit der Bemerkung, dass die Statue für ein von einer

*) Heidelb. Jahrb. 1811 S. 583.

**) Nun in der Glyptothek N. 140, wonach aber die Herme den bärtigen Bacchus vorstellt.

Römerin dem Priap geweihtes Votivbild auch von Heyne — wo, sagt er nicht — gehalten worden sey. In der Anordnung kommen mit dieser Zusammenstellung genau überein mehrere Bilder, welche Gerhard in seiner Abhandlung Venere Proserpina 1826, die aus einer von Inghirami in Fiesole gedruckten Nuova coll. di opusc. auch besonders ausgegeben wurde, zuerst bekannt gemacht hat. Ein kleines Götterbild, auf einem mehr oder weniger hohen Fuss oder Säule aufgestellt, eine durch den Polos und archaistischen Schnitt des Gewands als Libera, Thesmophoros oder dergleichen bezeichnete Göttin dient einer jungen Frau, die in verschiedener Art, doch immer vom Hals bis zu den Zehen anständig und gefällig bekleidet ist, zur Stütze; Taf. 7 eine Gruppe, mehr als 2 Palmen hoch, aus den Magazinen des Vaticans, Taf. 8 eine lebensgrosse aus Herculaneum im Bourbonischen Museum zu Neapel, Taf. 9 eine in Tusculum von Lucian Buonaparte ausgegrabene, ebenfalls lebensgross, Taf. 10 eine andre im Palast Poggio Imperiale bei Florenz. Es scheint, dass die dargestellten Frauen als Verehrerinnen der Göttin, an die sie sich anlehnen, zu denken sind, ohne darum gerade Priesterinnen oder in Mysterien Geweihte zu seyn; auch der Herausgeber ist geneigter sie für Sterbliche als für Göttinnen mit einem Götterbild neben sich zu halten (p. 61—63). In ihrer in allen vier Figuren verschiedenen Stellung sowohl als Gewandung ist kaum etwas das an eine bestimmte Göttin erinnerte. Für gleichbedeutend (nicht für Venus und Libera) möchte ich auch die folgenden ganz ähnlichen Gruppen halten, Taf. 11 im Casino der Villa Pamfili und Taf. 13 im Vaticanischen Garten della pigna, ebenfalls in Lebensgrösse, obgleich hier die auf das gleiche Götterbild mit dem linken Arm gestützten Figuren oberhalb entblösst sind. Denn unter den Römischen Damen scheint der Geschmack sich in der Gestalt der nur um die Beine verhüllten oder der ganz nackten Venus abbilden zu lassen nach der Menge der auf uns gekommnen Statuen dieser Art sehr verbreitet gewesen zu seyn und etwas bescheidner wenigstens ist hier das Costüm. Ob dann auch die auf Taf. 12 dazwischen gestellte kleine Campanische Terracotta dieser Art von Porträt- und Votivstatuen anzuschliessen oder wahrscheinlicher für eine Göttin bei einem Götterbildchen und für welche Göttin alsdann zu halten sey, mag unentschieden bleiben*).

*) Alle diese Figuren sind auch bei Clarac pl. 632 A B n. 1422 A — G.

Statuen.

Apollon von Thera und Naxos *).

In dem Elginschen Saal des Brittischen Museums befindet sich Nr. 251 (115) ein Kopf unter Lebensgrösse, der in der *Synopsis of the contents* 47. ed. p. 116 mit diesen Worten aufgeführt ist: „der Kopf einer lachenden Figur, ausgeführt in dem frühen harten Styl Griechischer Sculptur." Die Nase ist verstossen. Es ist diess aber ein Apollo, welcher mit der aus Thera nach Athen gebrachten lebensgrossen Statue, jetzt dort im Theseion, in Zügen und Ausdruck vollkommen übereinstimmt, und daher ein Denkmal von hoher Wichtigkeit. Denn nächst der sitzenden Pallasstatue auf der Akropolis, die sich in dem Bruchstück einer kleineren (neben dem Tempel der Athene Polias) wiederholt findet, ist kein Denkmal durch Alter und Eigenthümlichkeit stärker von allen andern aus nachfolgenden Zeiten verschieden als dieser Apollo. Gesichtszüge und Stellung geben gleich viel zu denken, zumal da man zu einer Vergleichung mit Aegyptischer Kunst gleichsam hingedrängt wird. In A. Schölls Archäol. Mittheilungen aus K. O. Müllers Papieren ist Taf. IV, 8 eine Zeichnung davon erschienen, die aber von einer Art ist die heutiges Tags nicht mehr zugelassen werden kann: ein geschickter Zeichner nach dem Antiken (solche sind überall nur selten anzutreffen), der in Athen ansässige verdienstvolle Architekt Hansen, hatte mir von diesem und andern Monumenten Zeichnungen auszuführen versprochen. Indessen ist diess für die alte Kunstgeschichte höchst wich-

*) Philologus von Schneidewin 1846 I S. 344.

tige Monument, wie noch einige andre in Athen befindliche länger als bei dem raschen Gange, den jetzt manche andre Studien nehmen, glaublich scheint, in der Dunkelheit verblieben, aus der es, so hässlich es auch ist, glänzend hervortreten wird sobald die Anfänge der Griechischen Sculptur von neuem gründlich in Untersuchung gezogen werden, um darin, mit der sitzenden Athene, den Anfang einer Periode zu bezeichnen. Neben dem Theräischen Apollon steht im Theseion noch ein zweiter, etwas kleinerer, aus Naxos, der nur aus dem Rohen gehauen, aber in allen Formen als eine Wiederholung des andern kenntlich ist: und der ebenfalls erst ganz im Rohen entworfene Koloss des Apollon, der in Naxos noch in dem Steinbruch liegt*), so wie der Naxische Koloss in Delos, wovon noch immer einige Bruchstücke liegen, nachdem die andern Theile nach und nach weggeführt wurden, sind im Ganzen nach demselben Typus. Den Kopf im Brittischen Museum erhielt ich, nach der in dieser grossen Anstalt herrschenden grossartigen Liberalität, die Erlaubniss mir abformen zu lassen. Von wo Lord Elgin ihn mitgebracht habe, konnte ich nicht gleich erfahren: doch wird sich darüber vermuthlich eine Notiz erhalten haben. Denselben Theräischen Apollon erblickte ich auch in der unvergleichlichen Sammlung kleiner Bronzefigürchen im Brittischen Museum, und zwar in dem der vier grossen Glasschränke der die Etrurischen Figuren, darunter aber manche

*) Ross Reisen auf den Griech. Inseln 1, 38 f. Von dem Delischen Koloss liegen zur Seite des Tempels, etwas nach dem Meer zu, zwei grosse Stücke, der Rücken nach oben gekehrt, woran acht Löcher den Gürtel bezeichnen, und unterstoberst die Stumpfen der Oberschenkel bis über die Scham, die angesetzt war, so wie die künstlichen Haarwickel um den Nacken. Eine von diesen Locken, die sich nicht weit von der Stelle fand, gab ich dem über Delos und Rhenäa gesetzten Wächter sie aufzubewahren, bis die Bruchstücke vielleicht nach Athen in Sicherheit gebracht würden. [Im Jahr 1847 sind durch einen geschickten Gypsformer Abgüsse des Theräischen Apollo und vieler andern Sculpturen und Architekturstücke aus Athen nach Rom geschafft worden].

Altgriechische, wie diese und den Milesischen Apollon, enthält, links beim Eingang der erste. Beide Hände liegen auch hier an, so wie die Arme, der linke Fuss ist vorgesetzt, die Brust fast weiblich, die Hoden stark; das Gesicht, Augen, Mund stark archaisch. Im Gesicht stimmen die Statue in Athen und der von Lord Elgin nach England eingeführte Kopf so ganz überein und diess Gesicht ist so eigenthümlich, dass der letztere als Bruchstück einer Statue desselben Typus mit Sicherheit zu denken ist: in der Zeit woraus beide herrühren wechselte und wankte der Typus noch nicht. Dass hinsichtlich der vollkommnen Uebereinstimmung des Kopfs das Gedächtniss mich nicht getäuscht hat, überzeugt mich jetzt die Vergleichung des Abgusses von diesem mit den Beschreibungen der Statue. Die von C. Ross (Reisen auf den Griech. Inseln 1, 81, früher im Morgenblatt) und von Müller bei Schöll (S. 23) treffen bis auf einige Punkte mit einander überein. Ich selbst notirte in Athen Folgendes: „die Stirne zurückstehend, die Augen etwas schräg nach unten geschnitten, die Nase breit, die Backenknochen vorstehend, die Wangen voll, der Mund breit, hoch, beide Lippen gleich rund, huldvolles Lächeln beabsichtigt. Das in zwanzig Flechten getheilte Haar fällt über den Nacken bis zwischen die Schultern, der Kopf ist mit einem schmalen Band umgeben, unter welchem auf die Stirne von der Mitte bis zum Ohr je fünf schneckenförmig gewundene Locken gelegt sind.“ Gerade diese zehn Löckchen unter dem schmalen Band hat auch der Elginsche Kopf. Die Bestimmung dieser Schnur die geordneten Locken festzuhalten ist klar: was ich darum bemerke weil Visconti bei Gelegenheit der Siegstänia um das Haupt des Sophokles, die er nicht richtig gefasst hat, auf ein Kopfband der Götter und als Zeichen der Apotheose sich bezieht, das nicht nachweislich ist. Das Haar ist über den Hinterkopf und bis etwas unter die Linie des Kinns, wo der Kopf gerade abgeschnitten ist, auch hier „in gefurchten Massen,“ wie an der Statue; von den „dichten Zöpfen, die im Nacken bis auf die Schultern herabfallen,“ wie Ross

schreibt, kommt an dem Fragment der Anfang nicht zum Vorschein. Auf die Figur und die Erklärung, welche sie zum Theil aus den Anfängen der Steinhauerei erhalten muss, ist hier nicht der Ort und Zweck einzugehn.

Noch eine Wiederholung dieses Apollon ist an der Stelle der Stadt Tenea, 60 Stadien von Akrokorinth, wo nach Pausanias (II, 5, 3) Apollon als Hauptgottheit verehrt wurde, gefunden und nach einer von Herrn von Prokesch-Osten eingeschickten Zeichnung in den Monumenten des archäologischen Instituts Th. IV Taf. 44 abgebildet worden, vgl. der dazu gehörigen Annalen Th. XIX S. 305. Ein Gypsabguss davon kam nach Berlin, der Typus des Gesichts, besonders Augen, Mund, Kinn, die breite Brust, die ganze Stellung, ausser dass die Füsse dicht neben einander stehn, stimmen überein: auch der eigentliche Putz des vollen Haares. Die Locken auf der Stirne, deren man elf zählt, sind nicht rund gedrehte, sondern bilden längliche Wickel.

Der Apoll von Belvedere *).

Die neue Erklärung, welche Anselm Feuerbach in seiner lehrreichen und vielfach ausgezeichneten Schrift über diese Statue im vorletzten der siebzehn Abschnitte von dem Vaticanischen Apollo aufstellt, dass er zu einer Gruppe von Orestes und den Eumeniden gehört habe, giebt ihm Anlass eine Reihe von Bildwerken, die sich auf die Tragödie zurückführen lassen, vorzuführen. Von dieser Erklärung muss ich bekennen, dass sie ohnerachtet der zusammenhängenden und scharfsinnigen Deductionen auch bei wiederholter Prüfung von keiner Seite nur einige Wahrscheinlichkeit bei mir hat gewinnen können. Scenen unter Göttern aus der Tragödie konnten überhaupt weit weniger in die Kunst übergehen als menschliche und eine Gruppe wie die vorausgesetzte möchte grosse Schwierigkeiten gefunden haben. Die grosse Verwandtschaft der Diana von Versailles, die fast geradezu als ein Gegenbild des Apollo gelten kann, erkennt der Vf. an und setzt sie in das Licht (S. 83. 85. 232). Da nun diese nicht zu einer Gruppe gehörte, so folgt als wahrscheinliche Annahme schon im Allgemeinen, dass der Apollo nur den Gott an sich selbst vorstellt. Hiermit aber stimmt die einfache Winckelmannische Erklärung, dass er als der Besieger des Python dargestellt sey, vollkommen zusammen. Denn durch diesen Sieg hat Apollo sich seine Herrschaft gegründet, diesen Sieg pries der Terpandrische Nomos der Pythien, der Pythische Hymnus überhaupt, er beurkundet

*) Rhein. Mus. 1835 III S. 632.

die Macht des Gottes wie der Sieg über die Titanen und die Giganten die Herrschaft des Zeus über alle Götter und alle Söhne der Erde. Die Einwendungen, welche Feuerbach gegen diese Deutung erhebt (S. 85 f. 99 f. 220 f.), möchten leicht und vollständig zu beseitigen seyn*) und stechen sehr ab gegen die triftigen Gründe, womit er Viscontis Benennung Alexikakos (S. 240) und dessen Zurückführung unmittelbar auf ein Original aus Erz bestreitet (S. 148 ff.). Die Andeutung des Drachen an der Stütze lässt sich durch die Bemerkungen S. 238 f. nicht wegschaffen. Allerdings bezieht sie sich nur interpretirend auf den Verstand, eben so wie der Delphin bei der Mediceischen Venus, wie die Schlange auf dem Albanischen Relief dem ersten Blick anzeigen soll, dass der am Beine Leidende, in die Weite blickende Held der Lemnische, von der Schlange verwundete Philoktetes sey. Solche Zeichen nahmen gewissermassen die Stelle der in älteren Zeiten im Gemälde über die Personen geschriebenen Namen ein und in diesem Zusammenhang ist auch jenes Nebenwerk ein wichtiger Umstand, mag auch der Bildhauer sich in einem andern vergriffen haben wenn er an dem Stamme des Lorbers, der allerdings einzig hierher gehörte, wo an entfernte theologische oder mythologische Beziehungen nicht zu denken ist, Oellaub ausdrückte. Der Zusammenhang des so gedeuteten Apollo mit der Geschichte und den Eigenheiten von Nero, der im letzten Abschnitte vermuthet ist, würde auch dann noch dem Reich entfernter Möglichkeiten zufallen wenn man sich mit der Erklärung selbst befreunden könnte. Als zuerst die weltberühmte Statue, die berühmteste von allen, bei dem Bekanntwerden der Werke des Phidias zu sinken anfieng, da warfen ihr Alle, welche die geringere Hoheit fühlten, etwas Theatralisches vor. Der Vf. aber, indem er ihr durch die Beziehung auf die Orestee

*) Es stimmen dieser Erklärung auch Thiersch zu, Epochen S. 321, und K. O Müller in der Uebersicht der Kunstgesch. von 1829—1835, Hall. Litt. Zeit. 1835 Jun. S. 255.

gewissermassen einen theatralischen Charakter als wesentlich zuschreibt, ist hiervon zur Prüfung des allgemein angenommenen Grundsatzes der alten Kunst in der Ruhe und Abgeschlossenheit übergegangen, und eröffnet eigentlich seine Untersuchung (im 2. Abschn.) mit einer Vorbereitung seiner abweichenden Ansichten in dieser Hinsicht. Er weiset nemlich die Vorstellungen der Alten von dem Götterbild oder Heiligthum im Tempel nach. Aber es ist sehr zweifelhaft, ob Tempelgebrauch und Volksaberglauben in Bezug auf das ξόανον oder ἕδος mit dem Gang und dem höchsten Ziele der selbständig gewordnen, reinen Kunst in so engen oder nur in einigen Zusammenhang gebracht werden dürfen: beibehalten und berücksichtigen konnte der Künstler viel ohne darum in dem Princip oder in seinem Ideale sich abhängig von der alten Zeit und altem Glauben zu machen. Was über Winckelmanns und Lessings allgemeine Ansichten über das Kunstprincip der Alten gesagt ist, welches der Vf. selbst nicht als eine „abstracte Theorie" (S. 313) denken wird, wünschten wir im ganzen Zusammenhange, frei und ohne Beziehung auf die Statue, die in Schutz genommen und von neuem kräftig erhoben wird, entwickelt zu sehn. Wahrscheinlich würde sich dann ein streitendes Verhältniss weniger herausstellen, sondern mehr als richtige Begränzung an sich und geschickte Entwicklung unter den durch die Gegenstände und den veränderten Geschmack verschiedener Zeiten gegebenen Bedingungen erscheinen, was der Vf. vorzüglich im 3. und 4. Abschnitt ausführt. Die Vermittlung ist hier noch leichter als in einer andern berühmten Principienfrage, wo man den von Künstlern und flachen Theoretikern gleich stark missverstandnen und missbrauchten Winckelmann mit dessen wirklicher und innerlich verstandner Lehre verwechselte und ihn selbst ungefähr so wie den Aristoteles hinsichtlich der Nachahmung einseitig auffasste.

Apollon Sauroktonos *).

Apollon der Eidechsentöder ist aus mehreren Nachbildungen einer berühmten Erzfigur von Praxiteles bekannt 1).

*) Kunstmus. 1827 S. 71 — 78.

1) Der einen Borghesischen Statue, im Louvre N. 19, abgebildet in den Mon. scelti Borghes. I, 40 und in den Sculture della villa Pinciana st. II, 5, in den Französischen Museen und in Feas Winckelmann Th. II Taf. 8, wird der Vorzug gegeben; auch ist sie von allen die erhaltenste und hat zur Ergänzung der Vaticanischen, Albanischen und andrer ähnlichen Statuen gedient. In dem Katalog des Pariser Museums fehlt die andre, schlechtere Borghesische. Ausser diesen beiden führt Winckelmann Monum. ined. tav. 40 eine im Pallast Costaguti an, bei welcher der Baumstamm mit der daran kriechenden Eidechse erhalten sey. Dass er die Albanische Erzfigur von Winckelmann überschätzt habe, ist von Visconti u. A. erinnert worden. Die Vaticanische, welche zugleich mit einer minder erhaltenen Statue des Sauroktonos von Gavin Hamilton unter den Ruinen des Palatin in Villa Magnani gefunden wurde, ist im M. Piocl. I, 13 und in Winckelmanns Werken Th. VI, Taf. 5 abgebildet. Daran ist die Abweichung in der Stellung auffallend, welche nicht auf Rechnung eines Ergänzers kommt. Mus. Napol. T. I tav. 19 ist ein Sauroktonos falsch ergänzt zu einem lautenschlagenden Apollon; ein schöner Torso desselben ist in der Gallerie zu Florenz durch eine Laute, einer in Dresden im Augusteum II, 51 (im Katalog von Hase N. 115) falsch ergänzt (so wie umgekehrt Taf. 132 ein Obertheil eines Antinous zum Sauroktonos gemacht worden ist); einen sah ich im Museum zu Neapel; [einen in London in der Hopeschen Sammlung, in Lebensgrösse, der falsch ergänzt ist. Einer ist in der Sammlung Blundell zu Ince (Engravings of the principal statues cet. I pl. 36), von Gavin Hamilton in der Nähe Roms gefunden und besser erhalten als eins der andern Exemplare. Ein Bruchstück ist in Berlin, in den Verzeichnissen des

Plinius sagt darüber 34, 19, 10: fecit et puberem Apollinem subrepenti lacertae cominus sagitta insidiantem, quem Sauroctonon vocant[2]. Sowohl die Handlung überhaupt als die

Museums von Fr. Tieck und von Gerhard N. 116]. Eine alte Paste mit dem Sauroktonos verzeichnet Winckelmann Cab. de Stosch p. 190 n. 1170 (Tölken S. 166 N. 744), ein Sardonyx mit demselben Millin Pierr. gr. inéd. pl. 5.

2) Apollinem ist erst durch Harduin aufgenommen worden nach den Varianten am Rande der Dalechampschen Ausg. von 1587 p. 808 aus den Handschriften der Pariser Bibliothek. [Nach diesen hat es auch Sillig in seiner Ausgabe beibehalten und L. Jan bemerkt dazu p. 394 nichts aus dem Cod. Bamberg]. Das Epigramm des Martialis (XIV, 172) auf dasselbe Werk enthält in der Anrede nur puer insidiose und hat zur Ueberschrift bloss Sauroktonos Corinthius; Korinthisch, nicht nach dem Ort, als ob dem Dichter, statt der Figur überhaupt, wovon es damals sehr viele Nachbildungen gegeben haben mag, gerade das Original, das also in Korinth gewesen wäre, vorgeschwebt hätte, sondern für gegossen aus Erz, wie auch Visconti erklärte. Zoega, zum Pioclementinischen Museum I, 13 in der Zeitschr. für alte K. S. 312, aufmerksam gemacht durch das Fehlen des Namens in den Au gaben des Plinius, fasste die Vermuthung, dieser Name möge in andre Handschriften sich nur eingeschlichen und das Bild wirklich nur einen Knaben bedeutet und zur Klasse der Akademiefiguren gehört haben, deren von Praxiteles mehrere bekannt sind. Er führt an, dass es diesem weichen Knaben von leichtfertiger Miene gänzlich an dem Charakter des Apollon fehle und dass nichts in den Fabeln auf diese Vorstellung Bezug habe. Dieselbe Behauptung ist im Magazin Encyclop. 1808 p. 258 von Jos. Seitz ausgeführt, der vielleicht Zoegas Ansicht aus mündlicher Mittheilung kannte. Er meinte, die Eidechse als Freundin der Menschen, weil sie den Entschlafenen wecken soll wenn eine Schlange naht, begehre von des Jünglings Hand zu sterben. Eine seltsame Verliebtheit in der That. Visconti hatte umgekehrt in der idealen Schönheit der Gesichtszüge eine Bestätigung von Winckelmanns Erklärung gefunden; und gewiss ist wenigstens der Gott zu jugendlich um einen sehr bestimmten Charakterausdruck fodern zu dürfen. Uebrigens ist die Handlung doch zu eigenthümlich um die Figur zu jener Gattung zu zählen, welche alltägliche Verrichtungen, Spiele, Stellungen begreift, und ohne eine bestimmte Bedeutung zu haben würde sie daher etwas gesucht und sonderbar bleiben, auch nicht so oft copirt worden seyn. Endlich wird sich ergeben, dass Apollinem wenn es nicht von Plinius selbst

Eidechse haben verschiedene Beurtheilungen erfahren ohne dass die Sache gründlich aufgeklärt wäre. Winckelmann, welcher der Statue zuerst die mit Recht herrschend gewordene Benennung ertheilt hat, dachte sich nur einen zufälligen Zeitvertreib Apollons als Hirten; der jedoch nicht einmal so knabenhaft erscheinen sollte. Harduin und Visconti (Pioclem. 1, 13) verglichen die Erlegung des Pythischen Drachen durch die Pfeile des Apollon. Doch dass Apollon sich ergötze jene unabwendbaren Pfeile, welche einst den Python töden sollten, an einer furchtsamen Eidechse zu versuchen, ist ein sonderbarer Gedanke; [und doch ist ein Vorspiel zur Tödung des Drachen nicht anders als vermittelst der Vergleichung von Pfeil und Bogen mit dem cominus - sagitta insidians zu denken]. Heyne aber (ad Apollod. p. 65) und Becker im Augusteum (II S. 33) erinnern sich der Eidechse (γαλεώτης) an dem Bilde des Wahrsagers Thrasybulos, aus dem Geschlechte der Iamiden, bei Pausanias (6, 2, 2)[2*]; und der letztere nimmt ein Vorspiel des Siegs über den Python in so fern an als der Gott, welcher aller Orakel sich zu bemächtigen suchte, auf diess mit Weissagungsgabe ausgerüstete Thierchen, spielend wie es dessen Natur mit sich bringe, Jagd mache.

Die Eidechse hatte eine Beziehung zu Apollon sofern er als Sonnengott geachtet wurde, als Freundin der Sonne. Diese Beziehung ist ausgedrückt auf den Rhodischen Münzen mit dem Sonnengesicht des Helios und einer Eidechse, einem in den bekanntesten Büchern, namentlich von Eckhel und Mionnet übersehenen Umstand, worauf Zoega aufmerksam gemacht hat[3]). Er erklärt diess Sonnensymbol daraus,

herrührt, der sich begnügt haben könnte die Figur äusserlich zu beschreiben, doch wenigstens richtig hinzugefügt worden ist. [Vgl. A. Feuerbach der Vatic. Ap. S. 226 ff. 313. K. O. Müller Wiener Jahrb. 1827 3, 138. Gerhard in der Beschr. Roms II, 2 S. 243].

2*) An einer Vase Candelori ist vor einem Bärtigen, der in einem Sessel sitzt und einen Stab hält, eine Eidechse. Panofka Mus. Blacas p. 22, wo die Beziehung gerade auf Etrurische Augurn willkürlich scheint.

3) Num. Alexandr. p. 157: pendente de jugo sive pinnula lacerta.

dass jenes kalte Thier die Sonne sucht wenn die andern sich lieber im Schatten verbergen. Daher denn zielt wohl auf Münzen von Thasos die Eidechse bei dem Herakles auf den früheren Dienst des Tyrischen Sonnengottes, welchen man Herakles nannte [4]). Der Demeter dagegen waren die Eidechsen verhasst, ohne Zweifel wegen der grossen, den Feldern verderblichen Hitze, welche sie lieben, und wegen des Schadens, welchen sie, wie behauptet wird, thun, und man diente ihr daher wenn man solche tödete. Hierauf gründet sich die Legende, dass Demeter auf den Askalabos zornig geworden sey und ihn in die Eidechse verwandelt habe und dass dessen Mutter Misme geheissen habe, von μισέω [5]). Als Apollinisch nun muss die Eidechse zu einer

---

4) Pausan. V, 25, 7. In den Mithrischen Mysterien erhielt, wie Porphyrius de abst. IV, 16 p. 352 erzählt, die Sonne nebst den Namen Löwe, Drache, Habicht auch den der Eidechse (σαῦρος, wenn nicht ταῦρος), und diess Thier wurde auch ausdrücklich σαῦρα ἡλιακὴ genannt, wie wir aus Epiphanius adv. baeres. II, 33 p. 462 sehen; vielleicht ist sogar das Wort γαλεός (wie ἠλεός, ἐνεός, ἐτεός, δαφοινεός, ἠθαλέος, ἀργαλέος) selbst digammirt und mit ἥλιος verwandt. Die Eidechse findet sich auch neben den Bildern des Schlafs, nicht als Eingeberin von prophetischen Träumen, wie Visconti und Andre glaubten, noch auch wohl darum weil man wähnte, dass sie die Schlafenden bewache und sie rette wenn giftige Thiere nahen, was Zoega Bassir. tav. 93 not. 9 vorzieht; sondern weil sie nach der Meinung der Alten im Winterschlaf erblindet und dann das Licht wieder empfängt indem sie in ihrem gegen Morgen gerichteten Loch sich ohne Futter zu nehmen einklemmt und das Auge gegen die Sonne kehrt. So Epiphanius l. l. [Feuerbach Vatic. Ap. S. 227 nimmt die Eidechse bei dem Schlaf als Zeichen der Mittagshitze und des Mittagsschlummers]. Becker S. 52 vgl. 94 vermuthet, in späterer Zeit möge der Sauroktonos selbst in Mysterien als Bild des Frühlings gedient haben. Aber in welchen Mysterien? und wozu zwiefache Erklärung da nichts einen Doppelsinn des Werkes verräth? Auch Zoega in dem numismatischen Werk ist nah daran zu vermischen.

5) Antonin. Lib. 24, der sich des Ausdrucks μεμίσηται absichtlich bedient. Dass der Askalabotes von dem Galeotes, welche Plinius XIX, 28, 12 für einerlei erklärt, im Wesentlichen nicht verschieden

Art des Prophezeiens gedient haben; nur ist in der Wahrsagung der Name Galeos (γαλεός, γαλεώτης) üblicher als der aus dem Beinamen Sauroktonos bekannte (σαῦρος, σαῦρα [6]), und als Askalabos. Galeoten nemlich oder Eidechsen hiess ein Geschlecht von Wahrsagern; das insbesondere nur in Sicilien bekannt ist [7]). Cicero (de divin. 1, 20) nennt sie Zeichendeuter und der Fall, welchen er anführt, so wie ein andrer bei Aelian (V. H. 12, 46) stellt sie auch als solche dar; sie hielten sich also nicht mehr ausschliessend an die Eidechse. Wahrscheinlich indess führte auch ein Zweig des Iamidenstammes in Olympia den Namen Galeoten; die Eidechse an der rechten Schulter der Thrasybulosstatue mochte nun auf den Namen anspielen sollen oder darauf zunächst gehn, dass gewisse Iamiden von diesem Thier zu einer besondern Art der Wahrsagung Gebrauch machten [8]).

Nun bleibt übrig den Sinn der Statue genauer zu bestimmen. Offenbar eine ganz andre Vorstellung lag dem

---

seyen, ist hieraus klar. [Bei Apollodor III, 5, 3 legt Demeter in der Unterwelt den Ἀσκάλαφος, unter dem aber wohl nur Ἀσκάλαβος, unerachtet die Eltern anders genannt werden, zu verstehn ist, einen schweren Stein auf, wohl um auf die Verborgenheit der Eidechse unter Steinhaufen und Erde zu deuten. Mit Bezug auf diese Legende scheint die Pflanze σαύρη zur Bekränzung des Hades gewählt zu seyn. Nikander Georgic. Fr. II, 73].

6) Der einfachen Form γαλεός (wie ἀσκάλαβος und ἀσκαλαβώτης) ist in den Wörterbüchern, auch in dem des berühmten Zoologen unter den Philologen, die Bedeutung Eidechse erst noch beizufügen, da sie bei Stephanus v. Γαλεῶται aus Philyllios, und übergetragen von Wahrsagern öfter vorkommt.

7) In Sicilien war der Wahrsager Galeos berühmt, s. Clem. Al. Strom. I p. 334 Sylb. Die Form γαλεοί ist bei ihm auch in dem Vers eines Komikers von den Wahrsagern selbst, und bei Hesychius ausdrücklich von den Sicilischen gebraucht. Doch hat Stephanus auch die andre, und wiederholt an einer andern Stelle, wo er die Galeoten als Bürger von Klein-Hybla erwähnt. [Vgl. Zeitschr. f. Alterthumswiss. 1841 S. 1140 f.].

8) Jenes nahm Winckelmann an über die Allegorie Kap. 5; dieses Müller Dor. I, 341.

Bilde des Thrasybulos zu Grunde. Bei diesem sollte wahrscheinlich, wenn anders überhaupt eine speciellere Deutung statt finden darf, die nach dem Ohr kriechende Eidechse anzeigen, dass er ihre Zeichen, gleichsam ihre Sprache verstehe, Eingebungen durch sie erhalte; denn dass sie solche auf diese Art ihm ertheile, so wie Schlangen dem Melampus, dem Helenos und der Kassandra und andern Sehern [9]) mit den Zungen die Ohren reinigten, dass sie die Sprache der Vögel vernahmen, so wie bei Apollodor Athene dem Tiresias die Ohren reinigt, hat keine Wahrscheinlichkeit [10]). Aber auch Apollon ist als Wahrsager durch die Eidechse, nicht als ihr Feind gedacht; und Kampf mit einem solchen Gegner würde auch auf jeden Fall einen albernen Mythus abgegeben haben. Vielmehr hiess Galeos [oder vielmehr Galeotes], wie Stephanus erwähnt, Apollons Sohn [10*]), so wie die Traumdeuter in Telmissos, die Iamiden in Elis, nach Pindars Zeugniss, und andre Wahrsager ihr Geschlecht von ihm herleiteten. Das Orakel der Tilphossa zwar, weil es angesehn genug war um mit dem Pythischen zu wetteifern, unterdrückt Apollon nach dem Homerischen Hymnus: aber andere hier und dort ausgeübte Arten der Wahrsagung wurden ihm untergeben, und weil man behauptete dass sie alle durch ihn seyen und von ihm abhiengen, so konnte man um sie zu ehren jede einzelne von ihm selbst ausüben lassen; ihn also auch als einen Galeotes denken. Dass diess geschehen sey, lehrt allein die Statue des Praxiteles. Um aber doch zugleich den Abstand eines solchen altväterlichen Orakels von weniger verbreiteter oder angesehener Ausübung

9) Heyne ad Apollod. I, 9, 11. Zwei Schlangen nähren den neugebornen Iamos mit Honig, Pindar Ol. VI, 45.

10 Eine Schlange kriecht dem Aesculap, wenn ich nicht irre, nach dem Ohr heran bei Caylus Recueil T. II pl. 67.

10*) Bei Aristoteles Poet. 21 liest Bernhardy Berl. Jahrb. 1839 II S. 912 statt des verdorbenen οἷον τὰ πολλὰ τῶν μεγαλιωτῶν nach den Spuren der besten Handschriften οἷον τὸ Ἀπολλογαλεωτῶν. Kallimachos in Apoll. 45 κεῖνον δὲ θριαὶ καὶ μάντιες].

von der Würde des Pythischen Dreifusses anzudeuten, so wurde gesagt, der Gott habe noch als Knabe, nach dem Homerischen Hymnus auf Hermes, von den ländlichen Thrieen das Wahrsagen gelernt, also Thrieenorakel geübt, wie hier die durch die Eidechse; und nach einer andern Sage hat der orakelgebende Pan ihn (als Knaben also ebenfalls) im Prophezeien unterrichtet[11]. Die Eidechsenorakel müssen, wie der Name der Figur und die Worte des Plinius und Martialis lehren, durch Belauschen und Durchspiessen des Thierchens bewerkstelligt worden seyn; wobei es vielleicht darauf eben ankam, ob es willig, etwa an einen geheiligten Baum herankam und Stich hielt oder gefehlt, oder wie es getroffen wurde u. s. w. Das Epigramm des Martialis schmiegt sich bloss der Erscheinung an, ohne das Mystische zu berühren.

An einer Vase ist ein Knabe gemalt, der nach einer Eidechse sticht. Diess lässt sich denken als ein gewöhnliches Spiel, wozu die ausserordentliche Schnelligkeit und Gewandtheit des schönen Thierchens Anlass bot. Wenn es nun wahr ist, dass die Eidechse die Musik liebt, dem Gesang und Pfeifen lauscht und dabei still hält, so wäre ferner die Art dieses Spiels näher zu bestimmen als ein Locken und Spiessen, welches letztere auch so noch Behendigkeit genug erfoderte. Ein Engländer nemlich erzählt (On the habits and instincts of animals, London 1839):

„Die zierliche kleine Art, welche Lacerta agilis genannt wird, findet sich, obwohl selten in Britannien, in dem südlichen Europa in solcher Menge, dass man an einem schönen Sommertage bei einem einzigen Spaziergange Hunderte sehen kann, die sich entweder auf Steinen und Mauern sonnen oder Insecten verfolgen. In Sicilien und Malta sind sie besonders zahlreich und sehr schön. Ihre Gewohnheit,

11) Apollod. I, 4, 1. Argum. Pind. Pythior.

den Kopf nach einer Seite zu wenden, und eine undeutliche Erinnerung an eine Erzählung in der „Tausend und Einen Nacht“ von einer aufmerksamen Eidechse veranlassten uns zuerst zu dem Versuche, welche Wirkung das Trällern eines Liedes wohl auf diese Geschöpfe haben würde, und sie war sehr unterhaltend. Statt mit der gewöhnlichen Schnelligkeit davonzulaufen, blieb das kleine kriechende Thier vollkommen ruhig und neigte dabei den Kopf nach der Seite, als wolle es ja keinen Ton verlieren. Je sanfter und klagender die Melodie war, um so grössere Aufmerksamkeit zeigte es, und wenn wir pfiffen statt sangen, liess es uns so nahe an sich kommen, dass Jemand, dem die erstaunliche Geschwindigkeit der Thiere nicht bekannt gewesen, hätte glauben können, die Eidechse mit der Hand zu erfassen. Als diese merkwürdige Thatsache einmal entdeckt war, gewährte sie uns häufig grosses Vergnügen. Oft nach einer langen Wanderung beim Botanisiren etc. pflegten wir an einem schattigen Plätzchen unter den Felsen auszuruhen und jene kleinen hübschen Thiere mit solchem Erfolge zu bezaubern, dass sie aus ihren Löchern herauskamen, um uns zuzuhören. Bei solchen Gelegenheiten standen sie bisweilen merkwürdigerweise auf den Vorderbeinen und liessen die hintern platt auf dem Boden ruhen; dieselbe Stellung nehmen sie auch an wenn sie etwas mustern, aber dann wird der Kopf nie zur Seite gewendet, um genauer zu hören. Dieselben Versuche wurden häufig mit den kleinen Eidechsen in Brasilien gemacht, welche mehr oder weniger dieselbe Vorliebe für Musik zeigten.“

Diess vorausgesetzte Spiel wäre nun auf den Apollon, den jugendlichen natürlich weil es nur diesem Alter angehört, leicht und schicklich genug überzutragen gewesen wegen des Bezugs der Galeoten zu ihm. Dass auf Apollon mancherlei übergieng, was früher mit Helios verknüpft gewesen, ohne dass man darum in der Figur des Apollon vom Herkömmlichen irgend abwich oder von Helios ein Zeichen entlehnte, war in der Zeit des Praxiteles schon etwas Altes,

war hundertfältig geschehen. Der mit der Eidechse spielende, im Spiel die Eidechse tödende Apollon deutet darauf dass er der Galeoten Patron ist, und der Kunst wurde so eine anmuthige Stellung und die Darstellung eines gefälligen Spiels unter der höheren Form eines Götterknaben durch einen einfachen Wortwitz gewonnen. Lacepede in seiner Geschichte der Quadrupeden führt an, dass die Alten den Sauros Freund des Menschen nannten.

Herakles berauscht *).

Eine kleine Erzfigur, abgebildet in den Specimens of ancient sculpture Vol. 2 pl. 31 und 32, stellt vor den Herakles, berauscht, in lebhafter, aber unsichrer Bewegung. In der rechten Hand, welche fehlt, hielt er ohne Zweifel den Becher (nicht die Löwenhaut), indem er mit der Linken gesticulirt, wobei er fest auftritt, aber dennoch die gerade Stellung ein wenig verliert. Das Sprechen scheint ihm nicht mehr leicht zu fallen, in den edlen Zügen ist ein Ausdruck von Seligkeit. Um das Haupt sind Rebenblätter gebunden mit einem Bande, das der Kopfbinde des Asklepios ähnlich sieht, aber als die der Methe zu betrachten ist (Zoega Bassir. 71 not. 3. 4), ἀμφὶ κόρσᾳ μαλθακὸν ἀμφιγνόφαλλον bei Alkäos. Der Herausgeber denkt im Allgemeinen an das Ausruhn des Herakles und dass die Künstler den trunknen Zustand gewählt haben möchten um ihre Geschicklichkeit im Anatomischen und im Spiele der Glieder und Muskeln zu zeigen. Es ist ein Hercules bibax, Nachahmung des Epitrapezios von Lysippus, welchen Statius (Sylv. 4, 6) und Martial (9, 44) genau beschreiben. Dieser war sitzend und aufblickend, in so fern verschieden, übrigens trunken (wie in Tegea und bei Molorchos, also wohl nicht am Göttermal), festae Genius tutelaque mensae, laetis numen venerabile mensis, wie der unsrige, und völlig stimmt überein:

Sic mitis vultus, veluti de pectore gaudens
Hortetur mensas: tenet haec marcentia fratris
Pocula, at haec clavae meminit manus.

*) Rhein. Mus. 1836 IV S. 456.

Auch die Keule ist in der perorirenden Hand angegeben und war ohne Zweifel einst ganz, vermuthlich aus Silber. Diess harmlose Schwingen der Keule unter dem Reden beim Wein passt zu der glücklichen Verschmelzung des Herakleischen Charakters mit der Berauschtheit in der ganzen Figur, wie es nach dem Bilde scheint; einer der ausdrucksvollsten die erhalten sind, ein animosum signum, wie die des Lysippos selbst. Da das herrliche Bild an der Stelle von Thermos gefunden worden, so kann es leicht einst bei den Tafeln der Apokleten des Panätolion gedient haben.

Unter den vielen ähnlichen kleinen Erzfiguren zeichnen sich besonders aus und sind der genauesten Vergleichung in Motiven und Formen werth der trunkne Hercules im Museum zu Parma und einer in dem zu Neapel. Der erste, aus Velleja, ist abgebildet Mon. d. Inst. archeol. I tav. 44 c und besprochen von Lopez Annali IV p. 68 — 75. Zahn sagt darüber im Bullett. 1831 p. 19, er habe in keinem Museum, selbst in Sicilien nicht eine so schöne Erzfigur von dieser Grösse wie der tanzende Satyr aus Pompeji gesehen, ausser dem Hercules in Parma. Die kleine Figur im Museum zu Neapel (N. 843) ist vom Rost beschädigt, sonst so schön wie die in den Specimens und in der Composition sehr ähnlich. Die Keule in der Rechten liegt über dem Nacken, der Skyphos in der Linken umfasst ist fast an die Seite gedrückt, die ganze Figur sehr zurückgebogen, der linke Fuss hinter dem rechten. Eine Wiederholung, in einem andern Schrank, etwas grösser, weicht im Einzelnen ab, der linke Fuss ist nicht so hinter den andern gesetzt, der Becher nicht so an die Seite gedrängt u. s. w. Schön ist auch ein sehr kleiner trunkner Hercules unter den Bronzen des Museums in Volterra; einer unter den Antiquités de Mr. le Comte de Pourtalès-Gorgier p. 116 n. 628, die Keule auf der Schulter.

Der Myronische Discuswerfer.

Der Diskobolos im Hause Massimi alle Colonne in Rom ist nicht bloss eine der am besten erhaltenen Wiederholungen der vielbewunderten Erzfigur des Myron in Marmor, nicht bloss die am besten erhaltene, sondern die einzige woraus wir den Gedanken des Meisters gewahr werden, worin wir die Seele und die Krone seiner Erfindung bewundern können, die uns ohne sie durch Lucians Schilderung, so treffend sie auch ist, schwerlich recht deutlich werden würde. Der umgewandte Kopf ist nemlich niemals abgebrochen gewesen; wie denn die Statue vollständig in allen Theilen ist, den Arm mit dem Discus selbst eingeschlossen; nur am rechten Bein ist ein Stück von unter dem Knie bis an den Fuss zugesetzt worden. Wenn schon eine solche Erhaltenheit zu den seltenen Fällen gehört, so hat hier ein um so grösseres Glück gewaltet, da in dem so unversehrten Werke der Boden der Villa Palombara gerade eine vollkommnere, unübertrefflichere Nachbildung des Originals aufbewahrt hat als irgend eine der minder vollständigen Copieen oder blossen Bruchstücke in der Ausführung ist [1]). Das Original

---

1) Meyer zu Winckelmann VI S. 112 f. muss die Statue niemals selbst gesehn haben. Diess zeigt sich auch in der Anm. 491 zu Th. V, wo er als Beispiel der bei den Alten nicht ungebräuchlichen Marmorstützen ausser dem Diskobol des Naukydes „einen andern der berühmten Bronze des Myron nachgeahmten" anführt ohne zu bemerken, dass dieser puntello von welchem Fea berichtet, vom rechten Schenkel bis zum ausgestreckten Arm, weggenommen worden ist, indem man vermuthlich den abgebrochenen Arm beim Wiederaufsetzen

stand noch zu Lucians Zeit zu Athen auf einem Hof auf der Agora neben dem Diadumenos des Polyklet [2]).

Die Ausbildung der Gymnastik zeigt sich durch dieses Werk auf derselben bewundernswürdigen Höhe wie andre Künste bei den Griechen sie erreicht haben. Denn gewiss drückt es eine wirkliche, eingeübte Stellung aus und darin eine Sicherheit der gymnastischen Schule nicht geringer als die ihr dienende körperliche Stärke. Die Stellung sowohl beider Beine als besonders des rechten Arms, die Beugung des Rückens und des Halses, der Schwung des ganzen Körpers und der Blick dabei, der in dieser Stellung mit der Geschwindigkeit des Blitzes zielen muss, Alles zusammen wirkt ergreifend und je mehr man betrachtet um so mehr einem Wunder ähnlich. Der Athlet blickt, indem er den Kopf wendet, nicht zurück auf den Discus, was schwerfällig wäre, da vielmehr die Richtung schon genommen und der Wurf im Zug ist, sondern er blickt so zur Seite dass er den Discus, wenn er nun fliegt, wird sehn und im voraus seinen Flug berechnen können. Das Geheimniss der Wirkung liegt auch hier, wie in vielen Griechischen Bildwerken, darin dass der Augenblick ergriffen ist wo eine Bewegung schwunghaft in die andre übergehn soll. Die zurückgebogene Fussspitze im Augenblick des Schwungs, die als etwas Unnatürliches getadelt worden ist, ist der Gipfel der regelrechten Kraftanstrengung und der schärfste Ausdruck des flüchtigsten Augenblicks. Dabei sind alle Formen in einer Weise durch-

---

mit einem eingezognen Eisen befestigte. Guattani Mon. ant. 1784 Febr. p. XII — grandissimo puntello sotto il braccio destro, come di fatti avea prima che il braccio fosse impernato. Guattani übrigens würdigt die Statue ganz nach Verdienst und wendet darauf an: plus intelligitur quam pictum est. Abgebildet ist die Statue ausserdem in der Not. 3 genannten Abhandlung, in Feas Winckelmann II tav. 2 in der Deutschen Ausgabe der Werke VI Taf. 3, bei Clarac pl. 863 n. 2194 A. in Müllers Denkmälern I, 32, 139 b.

2) Lucian Philops. 18, wo aus der Miterwähnung der Tyrannenmörder von Kritios, die auf der Agora standen nach Parasit. 48, sich ergiebt dass dort auch die αὐλή des Diskobolos war.

gebildet, Muskeln und Adern so ausdrucksvoll, dass auch ein durch tägliches Verweilen unter den Meisterwerken der Sculptur verwöhntes Auge schwelgt und aus einer ganz neuen Anziehung eine neue Lust der Beschauung entspringt. Die Energie des Lebendigen ist so gross wie an der Venus des Capitols und dabei hebt eine tiefere Kunstanschauung den Gegenstand weit mehr in die Sphäre, wo die Kunst von der schönsten Natur sich scheidet, hinauf. So unglaublich diess klingen mag bei einem Gegenstande der nach unsern Begriffen einem nicht allzu hohen Kreise des Lebens angehört, so muss jeder kunstgeübte Beschauer doch hier auch inne werden, was über den Gegenstand vollendete Kunst nach idealischer Anschauung vermag, wie er in dem Duft, womit sie Alles umkleidet, ein neuer und höherer wird. Das Gesicht ist eines der schönen klugen und feinen Attischen, deren man im Panathenäenzug des Parthenon so viele unter einander verwandte nicht müde wird zu betrachten. Der Ausdruck scheint auf die strenge Zucht vieler Palästriten zu deuten, im Gegensatze der weichlicheren Jugend: so jugendlich unschuldig ist diess Gesicht. An dem Kopf sind vorn zwei Knöpfchen (punti regolatori) im Marmor stehen geblieben. Ausserdem zeigt sich, wie Fea bemerkt, am linken Fuss, dem rechten Knie und einem Theil des Halses dass die Statue nicht vollkommen beendigt war. Der linke Fuss ist etwas länger als der rechte, wie gleich Anfangs von Visconti bemerkt wurde[3]). Kopf und Ohren sind klein, der Hals stark. Im Jahr 1837 wurde in demselben Garten, aus welchem 1781 dieses Werk, ein Höchstes in seiner Art, hervorgegangen ist, ein Fuss, gefasst von einer Hand, von einer palästrischen Gruppe, gefunden, der zu einem ähnlich vollkommenen, vielleicht noch einmal aufzufindenden Werke gehört hat.

3) Joh. Bapt. Visconti Lettera al Sgr. Card. Gugl. Palotta sopra la statua del Discobolo, Roma 1806 p. 3. (Ennio Quirino schreibt diesen Brief sich zu, M. Piocl. I tav. d' agg. A, 6). Phil. Wagner das. p. 13.

Eine vortreffliche etwa zwei Fuss hohe Copie in Erz von diesem Diskobolus, wie ich mich auch selber überzeugt habe, befindet sich in dem Antiquarium zu München [4]). Der umgewendete Kopf auch hier. Auch in zwei Marmorstatuen findet sich dasselbe, an der zu Florenz, die von Gori als Endymion herausgegeben, von Lanzi aber zu den Söhnen der Niobe gestellt worden ist [5]), und an der im Capitol, die zu einem fallenden Fechter ergänzt ist und als Diskobol gleich bei der Entdeckung der vollständigen Statue von Visconti erkannt wurde [6]). Von der ersten von beiden ist nur der Rumpf mit dem rechten Schenkel und dem linken an das rechte Knie gelegten Arm übrig und der Kopf, wie Meyer behauptet [7]), zwar alt, von einer hohen Idee, aber nicht zu der Figur gehörig. An der Capitolinischen Statue ist der Kopf, so wie die Arme und Beine die Arbeit des Bildhauers Monot. Allein gewiss ist nicht zufällig, sondern nach Massgabe des Bruchs an beiden Statuen dem aufgesetzten Kopf die umgewendete Richtung gegeben worden. Uebrigens ist der antike Rumpf an dem Monotschen Werk von vortrefflicher Arbeit, der an dem sogenannten Niobiden von weicherem, fliessenderem Styl. An beiden ist in Uebereinstimmung mit der Statue Massimi in dem Haar an der Schaam die Eigenheit des Myronischen Styls nicht vernachlässigt worden.

Eine treffliche Beschreibung des ächten Myronischen Discuswerfers mit umgewandtem Kopf enthält die von Fea nachgewiesene Stelle Lucians [8]), der bis zum dreissigsten

---

4) Thiersch Epochen S. 214.

5) Gori Mus. Florent. III tab. 71. Zannoni Galleria di Firenze Statue tav. 14. Clarac pl. 579 n. 1251. K. O. Müller in Böttigers Amalthea III S. 243 zählt den Endymion und den Niobiden als zwei verschiedene Discuswerfer auf. Meyer sagt in den Propyl. II, 1 S. 85, diese Statue sey ehmals für Adonis gehalten worden: wohl nur durch Gedächtnissfehler.

6) Mus. Capit. III, 69. Clarac pl. 858 A n. 2212.

7) Propyl. a. a. O. und zu Winckelmanns Werken VI, 2 S. 115.

8) Philops. 18. τὸν δισκεύοντα τὸν ἐπικεκυφότα κατὰ τὸ σχῆμα τῆς

Jahr Bildhauer gewesen war. Visconti fügte (M. Piocl. 3, 26) aus der Thebais des Statius (6, 646. 579) Schilderungen des Discuswerfers hinzu, die zwar im Einzelnen, wie es nicht anders seyn kann, aber nicht im Ganzen mit der Statue zusammentreffen und in Bezug auf sie daher nicht von Belang sind. Dagegen ist ganz nach der Statue ein Figürchen in einem Relief mit Kampfspielen durch Kinder dargestellt im Museum des Louvre (N. 435), bei Clarac Taf. 187 N. 223, und eben so ist in einer Nachahmung des Myronischen Discuswerfers in dem Gemälde des Hyacinth bei Philostratus der umgebogene Kopf ausdrücklich mitbemerkt[9]).

Von diesen Nachbildungen und von den vier Wiederholungen der Statue selber in Marmor und Erz mit umgewandtem Kopf unterscheiden sich zwei bekannte Statuen, woran der Kopf so sitzt dass der Athlet vor sich blickt. Die eine, gestochen in den Specimens of anc. sculpture I pl. 29[10]), jetzt im Brittischen Museum, wurde, wie der Herausgeber bemerkt, unter Aufsicht von Jenkins hergestellt und Towneley, der frühere Besitzer, behauptete dass der Kopf, der mittelst eines zwischengesetzten Stücks mit dem Nacken verbunden ist, ursprünglich zu der Statue gehört habe. Payne Knight aber, bei aller Achtung vor Towneleys Kennerschaft, fand in der Thätigkeit und Richtung der anstossenden Muskeln keine Berechtigung zum Aufgeben des Vorbildes, das dem Ergänzer nicht unbekannt gewesen seyn kann, und glaubte ausserdem dass der Kopf zu einer ganz

ἀφέσεως, ἀπεστραμμένον εἰς τὴν δισκοφόρον, ἠρέμα ὀκλάζοντα τῷ ἑτέρῳ ἐοικότα ξυναναστησομένῳ μετὰ τῆς βολῆς — τῶν Μύρωνος ἔργων ἓν καὶ τοῦτο.

9) Philostr. sen. I, 24. βαλβὶς διακέχωσται μικρὰ καὶ ἀποχρῶσα ἑνὶ ἑστῶτι, ἣ δὴ τὸ κατόπιν καὶ τὸ δεξιὸν σκέλος ἀνέχουσα πρανῆ τὰ ἔμπροσθεν ἐργάζεται καὶ κουφίζουσα θάτερον τοῖν σκελοῖν ὃ χρὴ συναναπάλλεσθαι καὶ συμπορεύεσθαι τῇ δεξιᾷ· τὸ δὲ σχῆμα τοῦ δίσκου ἀνέχοντος, ἐξαλλάξαντα τὴν κεφαλὴν ἐπὶ δεξιὰ χρὴ κυρτοῦσθαι τοσοῦτον ὅσον ὑποβλέψαι τὰ πλευρὰ καὶ ῥιπτεῖν οἷον ἀνιμῶντα καὶ προσεμβάλλοντα τοῖς δεξιοῖς πᾶσι. S. p. 352.

10) Bei Clarac pl. 860 n. 2194 B.

verschiedenen Figur, vielleicht von einer Pankratiastengruppe, gehört habe. Er rühmt diese Copie als „ohne Frage die beste.“ Dallaway bemerkt, sie sey 1791 in der Villa Adriana gefunden (Les beaux arts en Anglet. II p. 42).

Zoega spricht in einem Kunstbericht nach Kopenhagen vom 18. Febr. 1792 von einem Fund von Statuen in Villa Adriana, wovon Jenkins neulich eine Parthie gekauft habe, darunter ganz vortreffliche Statuen, die vermuthlich in das päpstliche Museum kommen würden, einen jungen Hercules von sogenannter heroischer Grösse und einen Discobolus; und sagt von dem letzteren: „Die andre Statue ist gleichfalls gut erhalten, doch fehlen ihr die linke Hand, Nase und Lippen. Sie ist von natürlicher Grösse, wie der berühmte Discobolus im Pallast Massimi, welchem sie auch in Stellung und Action vollkommen gleicht, den sie aber in Hinsicht auf die Behandlung des Stils übertrifft. Dass diese Scheibenwerfer Copieen einer Erzstatue von Myron sind, welche die alten Schriftsteller als ein Beispiel von gedrehter und momentaner Stellung anführen, hat Fea schon in seinen Anmerkungen über Winckelmann bewiesen. Aber die Wahrheit und Richtigkeit, mit welcher der alte Künstler gewusst hat einen so verwegenen Gedanken auszuführen und die Figur in dem Augenblick darzustellen, da er seinen Arm aufhebt und ausstreckt und den Anlauf nimmt um der Scheibe Schwung zu geben, auf eine Art dass sie bei aller ihrer Raschheit nicht anstösst, verdient besonders die Aufmerksamkeit junger Künstler, da im Gegentheil die meisten modernen Statuen auch durch simple Stellungen in das Unnatürliche und Uebertriebene fallen.“ Dann schrieb ich in Kopenhagen aus Zoegas Papieren in der königl. Bibliothek auch folgenden Zettel ab: „Bei Albagini, von Jenkins gekauft 1792, in Villa Adriana gefunden. Discuswerfer von natürlicher Grösse, von Pentelischem Marmor, sehr gut gearbeitet und ähnlich in der Bewegung dem Discobolus Massimi. Bekannt ist die gedrehte und augenblickliche Stellung dieser Copieen des Myronischen Discobolus. Er ruht auf dem rechten Fuss,

die Zehen krümmend wie um das Erdreich zu greifen, indess das linke im Knie gleicherweise gebeugte Bein zurückhängt und mit den zurückgebognen Zehen über die Erde streift. Indessen dreht er den Körper nach der Rechten, vorgehängt über die Kniee, fährt mit der linken Hand, welche allein verloren ist, vor dem rechten Knie her und den rechten Arm in diagonaler Linie in die Höhe streckend hält er in dieser Hand den Discus zum Abwerfen fertig. Der Kopf ist geneigt und der Blick auf die Erde geheftet, gerade wie man bei unsern ruzzolatori bemerkt. Es ist ein Jüngling von erlesenen Formen, von angenehmem Gesicht, mit abgeschnittenen Haaren in kurzen, platten Flocken. Nase und Lippen fehlen. Der Discus ist platt und gleich, darin verschieden von dem des Discobolus [des Naukydes] im Museum. Indem er den Discus an den Seiten fasst und unter der Hand und dem Arm hält um ihn in umgekehrter Parabel an seiner rechten Seite vorbeizuwerfen und, wie es scheint, mit der Vorderseite der Luft entgegen, wendet er viel mehr Gewalt an als erforderlich seyn würde wenn die Schneide voran gerichtet wäre. Die Arbeit ist in jeder Hinsicht trefflich. Das linke Bein lehnt an einen unförmlichen Stamm. Zwischen den Beinen ist eine Stütze. Eine andere geht von der rechten Seite aus um den Discus zu halten."

Diess ist nun von der Vaticanischen Statue zu verstehn, die mit der andern zugleich in Villa Adriana gefunden und von Jenkins vermuthlich mit der an Towneley gekommenen gekauft und an das päpstliche Museum abgetreten, vorher aber von Albagini ergänzt worden war, bei dem Zoega sie sah. Sie steht, nachdem sie von Paris zurückgekehrt ist, im Saal der Biga [11]. Von Visconti erfahren wir, dass sie 1791 von Graf Fede in Villa Adriana ausgegraben wurde [12].

11) Mus. Napoléon I, 121. IV, 26. Mus. Français IV, 2 pl 20. Mus. des Antiques II pl. 18.

12) Mus. Piocl. VI p. 17 der Originalausgabe, die Stelle (die ich im 6. Bande nicht finde), bei Cancellieri p. 39. Notice du Mus. Nap n. 121 in den Oeuvres div. IV p. 343.

Es ist also ein Irrthum, dass sie an der Via Appia gefunden worden sey [13]). An dieser Statue gehören dem Ergänzer, welcher Μύρων ἐποίει an den Tronk geschrieben hat, die Arme, das rechte Bein, der linke Arm, die rechte Hand, nach Gerhard auch der Kopf. Diesen nennt dagegen der Erklärer des Musée des Antiques, der die Ausführung für oberflächlicher, das Werk für mittelmässig erklärt und von einem palais Colonne für Massimi alle colonne spricht, nicht unter den Ergänzungen und Visconti bemerkt (M. Piocl. VII p. 101 der Originalausg.), dass der Kopf zwar alt und an demselben Ort gefunden sey, aber nicht zu der Statue gehöre, vielleicht von einer andern Wiederholung desselben Werks herrühre. Wahrscheinlich folgte der Bildhauer der sie herstellte, wenn es nicht derselbe war, dem Ergänzer des Towneleyschen Exemplars, und dass der Kopf, obwohl vielleicht von einer gleichen Statue herrührend, doch nicht zu diesem Exemplar passte, ist Beweis dafür dass der Ergänzer bei dem Anfügen desselben nach Willkür verfahren konnte.

Die Nachbildungen in Relief und Gemälden konnte Visconti nicht in Anschlag bringen, auch die Copie in Erz zu München war ihm nicht bekannt: auf die beiden falschergänzten Statuen im Capitol und in Florenz hatte er hinsichtlich der Drehung des Kopfs nicht Rücksicht genommen. Dennoch befremdet es zu sehn, wie wenig er den Myronischen Discuswerfer geprüft hat; denn mit Recht erwartet man von einem Visconti, dass er ein Hauptwerk, auch wenn er es nur zufällig berührt, nicht so erwähne dass eine Hauptsache verkannt oder doch übersehn erscheine. Er theilt nemlich im ersten Bande des Pioclementinum einen geschnitt-

---

13) So Gerhard Beschr. Roms II, 2 S. 242 N. 10, und ich selbst Zeitschr. f. a. K. S. 268, wo wegen dieser falschen Angabe, deren Quelle ich jetzt nicht nachsuchen kann, zwei Myronische Discuswerfer im Vatican statt eines angenommen sind, ein Irrthum, der auch in die 3. Ausg. von Müllers Archäol. §. 122 übergegangen ist.

nen Carniol des Schotten J. Byres wegen ihres dem bekannten Tydeus mit der strigilis ähnlichen strengen Styls mit und bemerkt dabei dass er früh in der Statue Massimi nach Quintilians contortum et elaboratum den Discobolus des Myron erkannt habe und dass der Stein „dieselbe Figur darstelle“ [14]). Dass er den Stein für älter hielt als er nach der Gewohnheit, älteren Styl auch später wieder anzuwenden, zu halten ist, erinnert Fea bei dem Discobol. Der Discuswerfer des Steins aber hat zwar Aehnlichkeit mit dem Myronischen, doch noch grössere Verschiedenheiten. Er hält den rechten Arm mit dem Discus nicht seitwärts ausgestreckt und etwas in die Höhe, sondern gebogen, so dass der Discus der Seite des Athleten nah kommt, er setzt das rechte Bein schräger und legt die linke Hand nicht an dieses, sondern auf das linke Knie, steht mit dem linken Fuss nicht schwebend auf den umgebognen Zehen und dreht den Kopf nicht um, ohne ihn übrigens nach vorne so viel zu beugen wie er in den zwei ergänzten Statuen bei stärker zusammengedrücktem Leibe angesetzt ist. Es ist nicht eine höchste Anstrengung, nicht das Kampfspiel im äussersten Moment des Schwingens, sondern eine lässliche Stellung, ein Anstellen zum Wurf ausgedrückt. Die Absicht war gar nicht mit Myron im Ausdruck zu wetteifern, sondern von der Hauptstellung im Discusschleudern eine der vielfachen Variationen, deren sie fähig ist, in Verbindung mit einer Herme im engen Raum darzustellen. Später macht Visconti zwar auf den Unterschied zwischen der Statue Massimi und den andern aufmerksam, sieht aber darin nur eine Freiheit der alten Künstler im Nachbilden [15]). Noch später bemerkt er was ich schon erwähnte, dass der Kopf der Vaticanischen Statue nicht

14) Tav. d' agg. A III n. 6. Auch Tassie Catal. pl. 46 n. 7963, Müller Alte Denkm. I Taf. 32,139 a. Diese eine Gemme mit dem Discuswerfer ist bekannt, nicht mehrere.

15) M. Piocl. VI p. 17. Ci conferma però nell' idea, in altre occasioni accennata di una certa libertà, colla quale gli antichi maestri di vaglia copiavano i più antichi lavori.

zu ihr gehöre: sagt aber von dieser Statue in seinem Katalog des Museum Napoleon, dass sie, so wie andre Wiederholungen, eine antike Copie der Myronischen sey. Unter seinen Erklärungen zum Musée Français, wo sie auch abgebildet ist, findet sich nichts über sie. Eben so wenig hat Meyer, der zwar das ächte Myronische Werk im Haus Massimi nie erblickt zu haben scheint, auf einen Unterschied geachtet auf den bei genauerer Würdigung so sehr viel ankommt. Denn er sagt, die in Villa Hadriana gefundne Statue sey nach Massgabe der wenig beschädigten Figur (Massimi) zweckmässig ergänzt worden. Was Zoega betrifft, so ist klar dass die Statue bereits ergänzt war als er sie bei Albagini sah. Die Ergänzungen giebt er nicht vollständig an und bemerkt nicht dass der Kopf nicht zur Statue gehöre; hat also eine genaue Untersuchung nicht angestellt, und dass er an der Richtigkeit des vorgebeugten Kopfes keinen Zweifel hegt, könnte daher wohl eben so wenig einen Grund abgeben sie nicht zu bezweifeln als Viscontis Aeusserungen. Zoega sagt ja, die Statue gleiche der im Hause Massimi in Stellung und Action vollkommen, hat also auf den grossen Unterschied gar nicht geachtet, kein Gewicht darauf gelegt. Dazu muss auch bedacht werden, dass der von Visconti seit vielen Jahren hervorgezogne für Copie des Myronischen erklärte Discobolus des geschnittenen Steins in Rom gewiss zu grosser Geltung gelangt und auch den Ergänzern nicht unbekannt war, auf die Ergänzung der beiden Statuen aus Villa Adriana Einfluss gehabt haben kann, und es wäre nicht zum ersten noch letztenmal gewesen dass von geschnittnen Steinen eine irrige Anwendung auf Statuen gemacht worden ist.

Es fehlt noch jetzt nicht an Solchen, welche die Ergänzung des Vaticanischen und also auch des Towneleyschen Discuswerfers für richtig und in der Absicht des alten Bildhauers gegründet ansehn, es ist unter ihnen ein trefflicher und auf alles Alterthümliche sehr aufmerksamer Bildhauer in Rom, der insbesondre (so wie Zoega) auf die Ballonschläger

Rücksicht nimmt. Diese halten auf ähnliche Art durch Zusammenziehen die Kraft für den nächsten Augenblick zurück, und so könnte nach seiner Meinung auch hier der Moment getheilt, die Bewegung nicht vollständig dargestellt seyn. Ohne Zweifel ist auch diese Stellung des Discuswerfers als eine kunstgerechte denkbar und vortrefflich an sich; aber eben so gewiss scheint mir, bis sichrere als diese von Ergänzern abhängenden beiden Statuen zum Vorschein kommen, dass in einem so häufig copirten und so hoch angesehenen Werke kein Copist eine Aenderung sich erlaubt haben wird, die jedenfalls eine geringere, minder kunstvolle Composition an die Stelle setzt; denn es wird durch sie das distortum um die Hälfte verkürzt und bei einer vollkommenen Uebereinstimmung in der übrigen Stellung doch ein andrer Moment des Acts, eine andre Aufgabe gewählt und gerade das aufgegeben, worin von der gymnastischen und von der plastischen Seite betrachtet das Werk offenbar wie in seine Spitze ausläuft. Ich möchte ausserdem die Frage aufwerfen, ob mit dem nach vorn gebückten Kopf, wobei wie durch einen Druck die Kraft erst noch zusammengenommen wird, der auf den umgedrehten Zehen leise schleifende Fuss, der Manchen selbst für den Augenblick des Loslassens allzu kühn schien, irgend vereinbar sey.

Ausser den fünf schon besprochnen Wiederholungen des Discuswerfers in Marmor kommen noch folgende vor. Ein Rumpf, der nicht zu den schlechtesten gehört, von Cavaceppi zu einem Diomedes ergänzt, in der Sammlung Landsdown in London. Neu ist der linke Arm mit dem Palladium, fast der ganze rechte emporgehaltne Arm, der Kopf mit Backenbart und beide Füsse [16]. In Villa Pamfili in

16) Müller in der Amalthea III S. 243. Waagen Künstler und Kunstw. in England S. 74. Clarac pl. 829 n. 2085 A. Vermuthlich ist diess dasselbe Werk, wovon Fea zu Winckelmann II p. 213 sagt: un altro torso ristaurato in altra maniera, posseduto già dal Gavino Hamilton in Roma è passato ora in Inghilterra. Denn nach Dallaway

Rom, in dem Blumengarten am Casino, in der Nische einer Mauer dicht neben diesem sind die gut gearbeiteten Beine eines Discobols und andere Bruchstücke mit andern fremdartigen zu einer Statue zusammengesetzt, welche schon Meyer wiederholt anführt und die mir auch selbst vor einigen Jahren aufgefallen ist. Am Tronk ist etwas das an Halteren erinnert. Ein Rumpf ist in der Villa Albani in dem untersten Theil des Gartens in einer Mauer eingemauert [17]). Von einem andern sehr vorzüglichen Torso sah ich in Rom (1843) bei dem Kupferstecher Piroli den Abguss, der linke Arm mehr als der rechte erhalten und so das Bein: wo der Marmor sich befinde, war nicht zu erfahren. Vielleicht ist es derselbe, wovon Heyne bei Jacobs zum Philostratus p. 351 im Jahr 1797 schrieb: aliud (signum) ante aliquot annos repertum, quod a sculptore Canova reficitur. Den rechten Arm mit dem Discus, genau wie an der Statue Massimi, hat Hieronymus Mercurialis de arte gymn. MDCI p. 125 stechen lassen nach einer ihm von Petrus Victorius mitgetheilten Zeichnung, nicht von einer Statue genommen, sondern ein Bruchstück (brachium lapideum in magni Tuscaniae ducis

---

Les beaux arts en Anglet. II p. 129 ist der Landsdownesche Diomed von Gavin Hamilton erkauft. Ich meine in Landsdownhouse noch einen andern Rumpf des Discuswerfers anders verwendet gesehn zu haben. Doch unter der Menge andrer mir damals wichtigerer Gegenstände habe ich nicht genug darauf geachtet und nicht genug darüber notirt um ihn behaupten zu dürfen.

17) J. M. Wagner im Kunstbl. 1830 S. 213. Im Katalog der Villa ist diess Bruchstück nicht erwähnt. Nach der Uebersetzung der Lucianischen Schilderung, deren Wagner sich bedient, muss es ihm schwer gefallen seyn sich eine in palästrischer Hinsicht befriedigende Vorstellung von dem Discuswerfen zu machen. Nicht eine „Person die den Kopf nach dem Mädchen kehrt, die ihm den Discus reicht, das eine Knie ein wenig beugt," versteht Lucian unter ἀπεστραμμένον εἰς τὴν δισκοφόρον (χεῖρα), und unter τῷ ἑτέρῳ ist nicht das Knie, sondern der Fuss gemeint.

aedibus Pittis vocatis servatum), welches mit dem sogenannten Niobiden in Florenz also nichts gemein hat [18]).

18) Müller a. a. O. spricht von einer Statue bei Mercurialis p. 66, verschieden von dem Arm p. 76, scheint aber nichts anders zu meinen als die Statue im Hause des Victorius p. 124 meiner Ausgabe des Mercurialis, die aber mit dem Discobol des Naukydes übereinstimmt.

Kolossale Göttin in Villa Ludovisi*).

Während in unserer Zeit durch mehrere Entdeckungen neuer Monumente, so wie an früher schon bekannten, immer deutlicher geworden, wie weit im Griechischen und Römischen Alterthum die Anwendung und Nachbildung des alten hieratischen Styls sich erstreckt hat und wie sehr demnach die Zahl der alten Kunstdenkmäler theils zu beschränken, theils wenigstens unbestimmt und unentschieden zu lassen sey, um so höher sind diejenigen zu halten, welche unverkennbar der ältesten Periode, aus welcher Marmorwerke sich erhalten haben, wirklich und nicht bloss scheinbar angehören. Unter diese ist ein wunderbarer Weise unbeachtet gebliebener sehr wohl erhaltener Kopf in der Villa Ludovisi in Rom zu zählen, der Kopf einer Göttin, kolossaler als aus solchen Zeiten etwas auf uns gekommen seyn dürfte, man müsste denn die Bruchstücke des Apollon in Delos anführen, die freilich nach einem noch ganz andern Massstab sind. Fünf Reihen Löckchen bilden einen schönen Bogen um die Stirne, hinter welchem ein dünnes, auf das am Kopf dicht anliegende, fein gekämmte Haar sich anschmiegendes Band läuft; grosse Massen Haars fallen zu beiden Seiten herab und geben ein Ansehn ungefähr wie von einer Kalantika. Das Gesicht stellt auf merkwürdige Art das Allgemeine des alten Typus dar und enthält zugleich einen besondern Charakter. Vielleicht wird man in dem Werk ein Seitenstück des alten Mi-

*) N. Rhein. Mus. 1843 III S. 460. Vgl. E. Platner Beschreib. der Stadt Rom III, 2 S. 578. Auszug der Beschr. S. 412.

lesischen Apollon erkennen, eher wenigstens als eine Juno. Würde bey dem Abformen etwas mehr Rücksicht auf die Geschichte der Kunst genommen, so dürfte dieser Kopf, nächst der sitzenden Pallas der Akropolis von Athen und dem viel kleineren Apollon im Theseion, hinsichtlich der Alterthümlichkeit vielleicht dem beachtenswerthesten aller Kunstdenkmäler, keiner grösseren Sammlung von Gypsabgüssen fehlen.

Pallas Ludovisi *).

Die Statue der Pallas, die in den Monumenten des archäologischen Instituts Bd. 3 Taf. 27 zum erstenmal bekannt gemacht wird, befindet sich in der an merkwürdigen Marmorwerken reichen, bis jetzt schwer zugänglichen und daher nicht hinlänglich nach ihrem ganzen Werthe geschätzten Sammlung der Villa Ludovisi. Was sie auszeichnet und der Aufmerksamkeit der Kunstfreunde empfiehlt, fällt zum Theil schon bei dem ersten Blick auf, nemlich ihre Grösse (denn sie ist gegen elf Palm hoch) und der Name des Künstlers, der unten am rechten Fuss auf einer breiten Falte des Gewandes angeschrieben ist. Es kommt hinzu dass nach der Bemerkung eines erfahrenen Kenners alter Bildwerke eine Wiederholung derselben doch ohne den Namen sich vorfindet, die aus Villa Albani herrührende Pallasstatue der Glyptothek in München, N. 92 des Verzeichnisses [1]). Die Inschrift

---

*) Annali del Instit. archeol. 1842 XIII p. 54.

1) [Diese Statue, die unter den Albanischen von Paris aus in das Münchner Museum gekommenen Statuen seyn möchte, ist abgebildet bei Clarac pl. 471 n. 898 und hat mit der Ludovisischen keine nähere Aehnlichkeit, so wenig als irgend eine der vielen die von pl. 457 bis 474, eingerechnet 462 A bis 462 G, und die im Louvre pl. 319–321 abgebildet sind. Am meisten ähnlich ist ihr eine Statue des Capitolinischen Museums, unten im Hof N. 3, und die in E. Brauns Ant. Marmorwerken I, 1 als Agoräa, Göttin der Volksversammlungen edirte im Palast Stoppani-Vidoni in Rom, mit welcher die von Kassel bei Clarac pl. 462 F n. 867 A und in K. O. Müller Denkmälern II, 20, 210 in mancher Hinsicht zusammentrifft. Doch sind auch an der von Braun edirten die Arme „nicht unversehrt"].

an der Ludovisischen ist von Maffei, wenn nicht vielleicht erst später die vordersten Buchstaben mit der dünnen Kante der Falte abgestossen worden sind, ohne Zweifel richtig ergänzt im Mus. Veron. p. CCCXVIII:

ΑΝΤΙΟΧΟΣ
ΑΘΗΝΑΙΟΣ
ΕΠΟΙΕΙ.

Einen Künstler Antiochus weist Winckelmann, indem er dieser Statue Erwähnung thut, auf zwei geschnittnen Steinen nach [2], der von dem Bildhauer natürlich zu unterscheiden ist. Der letztere ist sonsther nicht bekannt und nach welchen Angaben K. O. Müller in seiner Archäologie §. 154 in der vierten Periode, gegen das Jahr 135 vor Christo und später, einen Erzgiesser Antiochus annimmt, bin ich jetzt ausser Stande zu untersuchen [3]. Diese Zeit würde übrigens der Statue der Pallas nach für den Meister derselben im Allgemeinen nicht unpassend seyn. Der Name Antiochos, der nicht bloss in Attischen, sondern auch in andern Inschriften nicht selten vorkommt, ist zu alt und war in Athen insbesondre auch durch den Namen einer der zehn Phylen zu sehr nahe gelegt, als dass aus dessen Gebrauch über die Zeit das Mindeste zu schliessen seyn könnte [4].

---

2) Kunstgesch. XI, 3, 26 (Band 6 S. 279 der Meyerischen Ausgabe).

3) [Ich schrieb in Athen. K. F. Hermann Götting. Anz. 1843 S. 487: „Bei Müller ist ein Druck- oder Schreibfehler, der offenbar den Antigonus aus Plin. 34, 8, 84 Sillig. im Sinn gehabt hat, obgleich der Styl des Werks immerhin jener Periode angehören könnte"].

4) [Da nur *ΙΝΑΙΟC* sichtbar ist, wollte Letronne *ΑΙΓΙΝΑΙΟC* ergänzen, was R. Rochette im Supplément au Catal. des art. p. 207 mit Recht verwirft. Nicht bloss ist *Αἰγινήτης* gewöhnlich, sondern man erwartet in diesen Zeiten auch eher hundert Bildhauer aus Athen als einen aus Aegina. Ich habe später mich überzeugt, dass die Falte worauf das *I* statt *H* noch sichtbar ist, die Raspel erfahren hat, wodurch auch das *ε* vorn an *ἐποίει* weggenommen ist. Was Letronne in der Revue archéol. 1846 III p. 389 s. erwiedert, geht die Hauptsache nicht an].

Die beiden Arme der Ludovisischen Statue sind neu [5]) und es lässt sich daher die Handlung oder der besondre Charakter, in welchem die Göttin gedacht war, nicht bestimmen. Wäre die Ergänzung wohl motivirt und glücklich getroffen, so hätten wir uns die Göttin, die offenbar als die kriegerische Pallas erscheint, zu denken als Vorbild des Feldherrn, welcher zu dem Heere spricht. Und wenn sie in der älteren Zeit vorzugsweise als voranschreitend, in den Kampf stürmend gebildet wurde, so tritt in einer Zeit wo von den Reden, die der Anführer vor den Truppen hielt, nicht wenig abhieng und das Talent des Feldherrn sich auch in seiner Sprache zu erkennen gab, die Pallas als Rednerin ganz angemessen an die Stelle der Promachos. In der Stellung und Haltung, in der ganzen Gestalt und der Bekleidung ist im Allgemeinen der Charakter der alten, aus den ältesten kunstgemäss entwickelten Tempelstatuen der Athene beibehalten, volle kräftige Gestalt, einfache Hoheit. Die Absicht mit dieser Gestaltung der hohen Kunst, die sich allmälig entwickelt und festgestellt hat und selbst wieder zu einem allgemeinen Typus geworden ist, etwas Eigenthümliches im Geschmacke des Zeitalters zu verbinden, zeigt sich in der Art wie die Aegis der Form eines Kragens, welchem die Medusa zur Agraffe dient, genähert und nur äusserlich scheinbar durch die als Gürtel dienenden Schlangen vervollständigt ist, und in der Weise wie die Falten des heraufgegürteten Diplax freier und bunter gebrochen, überhaupt die Falten, während zwar der säulenhafte Anschein der alten Statuen in den gerade und zum Theil parallel herabfallenden Massen beibehalten ist, doch über dem Gürtel und an den Seiten mit gesuchter Manigfaltigkeit und genau nach

5) [„Und vermuthlich auch der aufgesetzte Kopf. Platner in der Beschr. Roms III, 2 S. 583. Nach Meyer zu Winckelmann a. a. O. ist die Spitze der Nase neu, der Mund und das Kinn beschädigt. Er erkennt „keinen sehr strengen oder hohen Charakter in der Bildung des Gesichts, sondern vielmehr etwas Gemüthliches und Menschliches runde Wangen und offne Augen"].

der Natur eines stärkeren Stoffs nachgeahmt zu seyn scheinen. Auch die auffallend hohen Sohlen, womit die Füsse bekleidet sind, erklären sich durch wirklichen Gebrauch, der mit dem steinigten Boden Attikas und andrer Theile von Griechenland wohl übereinkommt. Man findet z. B. verhältnissmässig gleich hohe Sohlen auf dem durch die neueren Ausgrabungen zum Vorschein gekommenen, so wohl erhaltenen Friesstück von der Ostseite des Parthenon an der sitzenden Figur, welche für Poseidon in Verbindung mit Theseus und einer der drei Töchter des Kekrops (der darauf noch folgende Arm würde einer andern derselben angehören) gehalten wird, und an der kolossalen in Megara gefundnen Victoria, die jetzt neben dem Theseum aufgestellt ist: an der letzteren sind es nicht Sandalen, sondern Schuhe unserer Art, die mit so hohen Sohlen versehen sind [6]). Am meisten entfernt sich die Gesichtsbildung durch reine und wie von einem Individuum abgesehene Natürlichkeit von den Athenebildungen älterer Zeiten. Der Ausdruck des Gesichts würde vermuthlich noch vortheilhafter erscheinen, wäre nicht die Spitze der Nase ergänzt und der Mund und das Kinn beschädigt.

Auffallend ist Winckelmanns Urtheil über die Ludovisische Pallas, sey es nun aus Vorliebe für die Werke der Albanischen Sammlung, die ihn zu Vorurtheilen gegen andre zuweilen verleiten mochte, oder nur aus oberflächlicher Betrachtung und ungetreuer Erinnerung entsprungen, das Urtheil dass sie „schlecht und plump sey und die Schrift älter scheine als von diesen Zeiten." Wie unstatthaft diess Urtheil sey, bedarf heutiges Tags keines Beweises. Aber auch was Heinrich Meyer in seinen Anmerkungen zu Winckelmann, indem er gegen dessen wegwerfende Aeusserung

6) [Der Herausgeber der Annali erinnert an die hohen Sohlen welche Phidias der Athene gab nach Pollux VII, 92, wo er von vier Finger hohen Sandalen spricht, die man *Τυῤῥηνικά*, *Τυῤῥηνουργῆ* nannte und dass nach Pausanias an den Sohlen der goldelfenbeinenen Athene der Lapithen- und Kentaurenkampf gebildet war].

Erinnerungen macht, zu bemerken glaubt, dass „im Ganzen der Figur freilich etwas Steifes und Frostiges herrsche, welches man auf Rechnung des Copisten setzen möge, indem dagegen gleichsam ein leiser Nachklang von stiller Würde und Majestät, womit das Original geschmückt war, vernehmlich sey," gestehe ich nicht recht einzusehn. Ich fürchte, dass dabei eine Verwechslung zwischen dem allgemeinen Original einer Pallasstatue, welches kein Künstler aufgeben durfte, und zwischen einem Original bloss nach gewissen Schönheitsbegriffen zu Grunde liegt; und möchte glauben, dass wenn die Statue frostig wirkt, die Schuld davon nicht an dem Meisel eines Copisten, sondern an der Composition selbst, die er copirte, und zwar bis in die letzte Falte dieser Composition hinein liegen müsse. In dieser Hinsicht kann man daher, ohne darum den Vorzug einer guten Copie von einer mittelmässigen gering anzuschlagen, es als ziemlich gleichgültig ansehn, ob der Antiochos der Inschrift der Erfinder oder der Copist der Statue gewesen ist.

Venus von Milo *).

Ueber die Schönheit und den seltenen Werth dieser Statue, die im Frühjahr 1820 innerhalb der alten Stadt Melos durch einen Landmann gefunden und durch den ungemeinen Eifer der Französischen Gesandschaft für Frankreich gewonnen wurde, konnte nur eine Stimme seyn; auch hätte niemals bezweifelt werden sollen dass Venus vorgestellt sey: über die eigentliche Bedeutung aber der Figur, worüber neben manchem Sonderbaren viele schätzbare Verhandlungen vorliegen [1]), zu entscheiden ist durch einige Umstände schwierig geworden. Doch ist äusserst wahrscheinlich, dass die Göttin den metallenen Schild des Mars hielt. Die Richtung und Haltung beider Arme, die gelinde Beugung des Körpers wie unter der Last des so gehaltnen Schildes, dabei der aufgestützte linke Fuss, dann der grossartige und kräftige Charakter der ganzen Figur und der Formen und der ziemlich strenge Ausdruck des Gesichts vereinigen sich diese Ansicht zu empfehlen, die noch mehr bestätigt wird durch die ganz ähnliche, wie es scheint, nach demselben Urbild ausgeführte Venus von Capua, welche den linken Fuss auf einen Helm setzt und dabei noch ein wenig mehr

*) Das akad. Kunstmus. zu Bonn 1827 S. 19 — 24.

1) Vorzüglich von Quatremère de Quincy, sur la statue antique de Venus, découverte dans l'isle de Mélos en 1820. à Paris 1821, 4 und unter gleichem Titel von dem Grafen Clarac Paris 1821 4, vgl. auch das Musée Français im 4. Bde; ferner von James Millingen Ancient unedited monuments pl. 5. 1822, und von Müller in den Göttingischen Anzeigen 1823 S. 1311. 1826 S. 1646.

vorgeneigt ist. Millingen, welchem diese Erklärung verdankt wird, hat beide Statuen neben einander stechen lassen, und zwar die von Capua er zuerst, obgleich sie schon gegen die Mitte des vorigen Jahrhunderts entdeckt worden ist, von Winckelmann wiederholt gerühmt wird [2]) und vor der Melischen noch Vorzüge haben soll, namentlich an Freiheit und Idealität überhaupt und besonders der Gesichtsbildung. Ein Helm kann auch bei der unsrigen dasjenige gewesen seyn worauf sie den linken Fuss aufstellte, welcher jetzt durch einen nicht zu ihr gehörigen ersetzt ist. Die Aphrodite der Tempel war (nach Pausanias) im Waffenschmuck vorgestellt in Kythera in altem Holzbild, in Sparta und selbst in Korinth; und Korinthische Münzen mit einem wahrscheinlich von dem Tempelbild entnommenen Gepräge kommen so sehr mit beiden Marmorstatuen überein, dass man vermuthen kann, Capua habe von Korinth aus die Göttin des Julius Cäsar, der beide Städte hergestellt hatte, oder ihre Gestaltung empfangen, [was wenigstens dadurch sich nicht widerlegt, dass diese Göttin auch als Genitrix in ganz andrer Gestalt unter den Juliern geehrt wurde]. Die Abstammung der Julier von der Venus hatte Cäsar schon in der Leichenrede auf seine Muhme Julia geltend gemacht [3]). Die Venus aber, die ihm zu Ehren eine Stadt aufstellen sollte, konnte nicht angemessner als jene Korinthische gestaltet seyn, welche das Kriegerische andeutet. Man könnte noch weiter gehen und in den Worten des Propertius (4, 1, 46):

Vexit et ipsa Venus Caesaris arma sui,

eine Anspielung auf die als Cäsars Stammgöttin, so wie in Capua vielleicht auch anderwärts geweihete kriegerische Venus vermuthen. Anders fasste sie Arkesilaos, der Freund des L. Lentulus, auf, welcher für das Forum des Cäsar die Venus Genitrix oder die Aeneadenmutter gemacht hat. Dass die andere Composition aus der besten Kunstzeit zu den bekannteren gehörte, beweiset die Beziehung darauf bei

2) Th. 4 S. 114. Th. 6 S. 290. 3) Sueton. Caes. 6.

Apollonius (1, 742), bei welchem wir auch eine noch erhaltene vorzügliche Marmorgruppe treu beschrieben finden [4]. Nur ist das unter dem Halten des Schildes entgleitende Gewand etwas anders behandelt, der Umstand aber dass sich die Göttin im Schilde spiegele, ist als blosser dichterischer Zusatz zu betrachten. Aus dem Schilde darf nicht gerade der Name Siegerin, etwa gar über den Kriegsgott selbst oder wie man den Begriff sonst fassen wollte, gefolgert werden. Es war natürlich dass Städte, die einen Tempel der Aphrodite hatten, sie nicht leicht unter dem Bilde des Reizes und der Gefälligkeit darstellen mochten, um bei der öffentlichen Beziehung, worin die Göttin, gleichsam ihre Mitbürgerin, zu ihnen stand, nicht den Schein zu veranlassen als huldigten alle Einwohner vorzüglich einem solchen Wesen; und die Koer haben vielleicht nur zur Vermeidung einiges Missverstädnisses ihre berühmte Venus von Praxiteles auf ihre Münzen lieber gar nicht prägen lassen, sondern nur Athene, Herakles, Asklepios und Hygiea. Mit den Waffen des Ares beschäftigt, wozu die alte Poesie Anlass bot, erscheint die Göttin als eine andre und eher im Widerstreit mit dem was sie wirklich ist oder wofür sie gewöhnlich genommen wird, [als die Aphrodite des Ares, wie die mit Poseidon mystisch verbundne Athene Hippia heisst und als solche auch bezeichnet worden ist].

Dass diess Bild nicht bestimmt gewesen seyn könne neben Mars zu stehen, den linken Arm auf dessen Schulter angelehnt, ihn an sich ziehend, überredend oder auch mit strengem Blick ihn eher zurückhaltend, wie Quatremere glaubte, hat Graf Clarac deutlich gemacht. Von einer solchen Gruppe ist aus der guten Zeit, welcher diese Statue angehört, und bei den Griechen überhaupt nirgend Erwähnung gethan; sie scheint Römischen Ursprungs, da Mars und

4) Philostr. Jun. 8 p. 621. Das Erzbild der Aphrodite bei Christodorus, welches Millingen hinsichtlich des Gewandes vergleicht, war doch sehr verschieden wie συνήγαγεν anzeigt.

Venus, früh schon von den Dichtern gepaart, für die Römer durch die zufällige Begegnung in der Stammessage dieses Volks, da sie als Romuliden von jenem, als Aeneaden [5]) von dieser sich herleiteten, eine besondere Bedeutung erhielten. Aber eben so wenig kann die Ansicht bestehen, welche sich auf eine in der Nähe gefundne linke Hand mit einem Apfel nebst einem Stück des dazu gehörigen etwas erhobenen Armes gründet. Ob diese Stücke von Arbeit gleich gut seyen, wie Graf Clarac, oder ihr nachstehen, wie Quatremere und der Verfasser der sehr patriotischen Lobrede dieser neuen Zierde des Französischen Museums in Bouillons Musée des Antiques behaupten, ist, wenn auch die Frage bei dem Zustand, worin solche sich befinden, sicher zu beantworten wäre, minder wichtig da eine andere Figur desselben Meisters daneben gestanden haben kann. Mehr würde ankommen sowohl auf die genaueste Prüfung der Proportionen, da mir die Hand etwas kleiner zu seyn scheint, als auch auf die Stelle wo dieselbe ausgegraben worden ist. Die Statue befand sich in einer Art von Nische, deren Anmalung verräth dass sie im Mittelalter gebraucht worden, wenn auch der Bau selbst antik ist; und so fand man auch in einem angesetzten rechten Arm der Venus eine Spur barbarischer Zeiten. Der Französische Gesandte von Konstantinopel gieng später selbst auf die Insel in der Hoffnung etwa noch einige weitere Entdeckungen zu machen, namentlich von Stücken die zu der Statue selbst gehört hätten. Wenn nun jene linke Hand nebst Bruchstück des Arms in oder nur neben der Nische sich gefunden hätten, wie es wohl nach der zuerst erschienenen Französischen Beschreibung (p. 11) scheinen könnte, so würden die genaueren Erkundigungen, welche die andre Schrift enthält, wohl ohne Zweifel auf diesen Punkt haben hinführen müssen. Dagegen heisst es nur sehr

---

5) Aeneadum genitrix Lucret. I, 1. Decius oder die Aeneaden von Attius. Aeneadae in ferrum pro libertate ruebant. Virgil. Aen. VIII, 647. [Griech. Trag. S. 1389].

allgemein (p. 22), der Marquis habe sich begeben „zu den Oertlichkeiten, welche die Hoffnung gewähren konnten" noch etwas zu finden. (Der linke Fuss, welcher jetzt der Statue mit Unrecht angefügt worden ist, scheint nach p. 6 gleich Anfangs unter den andern Ueberresten in der Nähe der Bildsäule gefunden worden zu seyn). Wenn es wirklich ein Apfel ist was die Hand hält — denn auffallend ist nicht blos die Form desselben, sondern auch diese Art einen Apfel mit angezogenen Fingern in das Innere der Hand fest zu verschliessen und ihn nach innen zu, statt entgegen zu halten und leichter zu fassen — so kann sie einer Figur angehört haben welche die Insel oder Stadt Melos vorstellte, und der Apfel spielte dann durch seinen Namen (μῆλον), nach Griechischem Kunstgebrauch, auf den Namen der Person (aber auch nur hierauf) an; wie denn auch die Münzen der Melier in dieser Beziehung einen Apfel oder auch drei an Einem Stengel enthalten. Als Venus mit dem Apfel des Paris würde die Figur diese Beziehung nicht haben können, weil in der Kunst, um bestimmt zu bedeuten, jede Sache nur Eines bedeutet und gilt und also bei einem Apfel nicht an Liebe und eine Insel zugleich zu denken seyn kann. Aber der ganze Charakter der Göttin ist nicht auf Paris berechnet und schlecht würde es insbesondre sich anlassen wenn sie vor ihm oder auch vor den beiden andern Göttinnen, ihren Mitbewerberinnen, nach der etwas zurückgezogenen Haltung des Kopfs und der Brust und dem an Seite und Brust angedrückten rechten Arm sich so starr und heftig zu brüsten schiene.

Die Französischen Künstler betrachten diese Venus als eine ungeflügelte Victoria mit einem Schild und Raoul Rochette widerspricht dem nicht geradezu[1]), da sie in der Stellung

1) Journal des Sav. 1845 p. 536. Νίκη ὁπλοφόρος Eckhel N. vet. tab. 17, 5 p. 513.

und selbst im Anzug, der dem der eine Tropäe errichtenden Nike auf Münzen des Agathokles vollkommen gleiche, viel Analogie mit der Statue zu Brescia darbiete. Die Stellung ist im Allgemeinen dieselbe, die herrliche geflügelte Victoria von Brescia [2]) schreibt auf einen Schild, den sie ähnlich wie die Venus vor sich hält, und setzt den linken Fuss auf einen Helm. Ganz verschieden aber ist der Anzug; denn die Victoria ist nicht halb nackt, sondern hat unter dem um die Beine zusammengeschlagnen Peplos einen Dorischen Chiton an, der nur von der rechten Schulter ein wenig herabgeglitten ist und nur die rechte Brust bloss lässt. Wie man in dem Gesicht der Statue von Milo die Venus verkennen könne, ist mir unbegreiflich, obgleich nicht Alle darin „sehr entschieden den sehnsüchtig sinnlichen und schmachtenden Ausdruck" finden werden, welchen Waagen in seiner sehr genauen Beurtheilung dieses äusserst wichtigen Werks erkennt [3]). Der Gnidischen oder Mediceischen gleicht die Venus von Milo nicht, und ob sie mit der Koischen unterhalb bekleideten im Vatican (M. Piocl. 1, 11), welche irrig für die Gnidische gehalten worden ist und mit deren Gesicht ein besonders schöner Kopf im Louvre (N. 59) übereinstimmen soll, Gesichtsähnlichkeit habe, muss ich dahin gestellt seyn lassen. Visconti gründete auf diese Aehnlichkeit die Behauptung, dass die Niobegruppe eher von Praxiteles als von Skopas sey. Aber widersprechen darf ich der Auffassung, welche das Gesicht als besonders idealisch preist [4]), und übereinstimmen mit denen, die darin mehr Individualität ausgedrückt finden [5]); es verräth sich dass der Künstler ein Modell vor

2) Museo Bresc. tav. 38. 39. 40.

3) Kunstwerke und Künstler in Paris 1839 S. 108 — 114.

4) Quatremère l. c. p. 29. Clarac hingegen bemerkt in seiner Abhandlung p. 30 um den Mund un peu de gravité et de sévérité et même de dédain. Diess wohl nun nicht, der Mund ist ein wenig aufgeworfen.

5) Millingen Anc. Mon. pl. 6 p. 8. So in der Capitolinischen Flora, hinsichtlich deren Meyer dem Winckelmann zur Kunstgesch. V, 2, 17 wohl mit Unrecht widerspricht.

Augen hatte. Der Erfinder jener Victoria, die in dem von Vespasian nach Brescia geschenkten Werk so unvergleichlich und ausserdem unzähligemal nachgebildet worden ist, hat die Composition der Venus von Milo benutzt, wie wir so oft eine unnachahmliche Gestalt und Stellung in verschiedner Bedeutung angewandt finden. Auch in der Venus von Capua und in der einer Korinthischen Münze ist die Erfindung, die in der Venus von Milo dem älteren Styl nach uns als Original gilt, eigentlich nur benutzt; Verschiedenheit der Bedeutung und Beziehung in allen dreien ist unverkennbar. Müller, indem er alle drei neben einander abbildete (die von Capua nur ohne den Amor) behauptet zwar dass die Venus von Milo sich in dem Schilde bespiegele wie die auf der Münze [6]: allein diess scheint mehr als zweifelhaft wenn man auf die Erhabenheit des Styls in der Statue und auf die grosse Verschiedenheit in ihrer Haltung des Kopfes und auch des rechten Arms sieht. Wie leicht konnte in späterer Zeit der Witz der Bespiegelung, da die Metallspiegel wie ein kleiner Schild waren, zum einfachen Schilde, der bloss die Beziehung auf Ares ausdrücken wollte, hinzugesetzt werden. Was sodann die Venus von Capua angeht, so muss ich mit Gerhard [7]) der Angabe der Neapolitaner Glauben beimessen, dass zu dem völlig neu hinzugefügten Amor Ueberbleibsel von antiken Füssen Anlass gegeben haben, so dass eine ähnliche Figur des Amor ursprünglich zu der Venus gehörte; eben so wie er ihr auch auf Korinthischen Münzen beigefügt ist [8]). Nach der ganzen Stellung, nicht bloss nach den ergänzten Armen der Venus und nach ihrem Gesichtsausdruck giebt, wie es mir bei wiederholter Betrachtung des Originals schien, die Göttin indem sie ihren linken

6) Denkm. der alten Kunst II Taf. 25 N. 268 — 270.

7) Neapels Ant. Denkm. S. 34. Ant. Bildw. Taf. 10 S. 165. Abgebildet ist sie auch bei Clarac p. 598 n. 1310, die der Korinthischen Münze pl. 596 n. 1298.

8) Vaillant N. col. I p. 290. II p. 74 vgl. Kunstbl. 1825 N. 65. Pausanias II, 4 extr.

Fuss auf einen Helm setzt, dem Eros einen Auftrag, an wen, in welchem Sinne, muss man nicht bestimmen wollen, wie es Finati (p. 224) unglücklich versucht. Gespielt hat ein Künstler wie der Meister dieser Gruppe nicht; aber unser Wissen ist Stückwerk, die Monumente in all ihrer Fülle machen nur ein sehr zerrissenes lückenhaftes Ganzes aus. Die Stephane dieser Aphrodite passt wohl zu dem Helm auf den ihr Fuss tritt; auch der Artemis ist sie ein und das andremal gegeben. Auch unter den Erzbildern in Neapel ist eine schöne kleine Venus mit einer breiten Stephane; sie hält auf beiden Seiten ihr Haar, so dass sie die Stephane sich eben aufgesetzt zu haben scheint und dass es der Gegenstand die Handlung der Figur ist, dass sie sich schmückt mit der Stephane. An der Venus von Milo aber zeigen Kopf, Mund, Blick, dass sie ihre Aufmerksamkeit auf etwas nah oder fern gerichtet hat und Alles zusammen, dass sie nicht mit dem Eros gruppirt war. Einen Schild hielt ohne Zweifel auch sie und diesen wird auch Waagen unter einem Symbol des Siegs verstehn. So ist also bei aller Aehnlichkeit dieser drei Venusstatuen im Allgemeinen der Stellung und in dem Umwurf des Peplos der Augenblick und der Charakter, worin sie zu denken sind, verschieden; und vielleicht wird die mit ihnen übereinstimmende kleine Figur der „Venus Victrix" in dem Halbrunde der Villa Albani (in Feas Katalog N. 399) auch wieder ihren eigenthümlichen Bezug und Ausdruck haben. Diese setzt den linken Fuss nicht auf einen Helm und überhaupt nur wenig hoch auf.

Waagen betrachtet die Venus von Milo als Originalwerk eines Schülers des Skopas. In Hinsicht der Originalität und des Zeitalters wird man ihm nicht leicht widersprechen. Was die Schule des Skopas betrifft, so möchte ich keineswegs behaupten dass die Statue nicht dem Geist und Styl des Skopas angemessen erscheine. Dagegen scheint der aus der Vergleichung mit der Niobe und ihren Kindern hergenommene Grund vermittelst der Annahme, dass diese von Skopas seyn müssten, so wie die vorausgesetzten starken

Unterschiede des Zeitalters und des Styls zwischen Skopas und Praxiteles nicht so ausgemacht dass darum gerade für Skopas entschieden werden dürfte, weder für Skopas und seine Schule in Bezug auf die Statue, noch für sie als eine Mittelstufe der Kunst zwischen Phidias und Praxiteles. Fasst man aber einmal die Sache so wie ich es nicht thue, dann könnte man auch leicht weiter gehn und die Vermuthung aufstellen, dass das Urbild dieser Venus von Skopas selbst hergerührt habe und dasselbe sey mit der nackten Venus von ihm, die nach Plinius in demselben Tempel in Rom mit dem sitzenden Mars, auch von Skopas, wahrscheinlich zusammengestellt war. Denn nackt kann die Venus von Milo genannt werden und nach dem ernsten Styl des Werks ist es denkbar, dass beide Götter in einem religiöseren Sinn, als im Cultus (nicht bloss poetisch-erotisch) verbundne Götter gerade so aufgestellt waren. Ares zur Ruhe niedergelassen, Aphrodite mit seinem Schild in Händen, den sie ihm abgenommen hat und augenblicklich gedankenvoll festhält, so dass das Attribut Gedanken weckt. Das Epigramm des Antimachos lehrt dass um diese Zeit die Areische, die mit Ares vermälte Aphrodite zu den gewohnten Vorstellungen gehörte. Doch überlässt man sich einmal dieser Art von Muthmassungen, so kann man auch nicht umhin an Venerem et Pothon von Skopas zu denken, auf welche in Samothrake altheilige Cäremonieen vermuthlich von dem zur Seite gestellten alten Tempelbild übergetragen waren. Denn der Helm, auf welchen die Venus von Capua tritt, reicht ohne Schild zu, sie als eine Areische, mystische zu bezeichnen und im Styl kann das Urbild der Gruppe Umwandlungen erfahren haben, so dass die zärteren Formen und die holderen Mienen, zu denen der Helm nicht mehr recht passt, keinen Gegengrund abgeben würden. Die Meinung übrigens, dass diess vielbewunderte Werk nur eine Copie aus der Zeit des Augustus oder Hadrians sey, hat Millingen, der sie kurz vorher (zu Taf. 4) ausgesprochen, durch nachfolgende Betrachtungen sich veranlasst gesehn zurückzunehmen

muth, und das etwas seitwärts geneigte Köpfchen giebt der Figur eine reizende Grazie. Das rechte Bein ist an das linke feststehende angeschmiegt, in einer ruhenden Stellung, worin der Mann den einen Fuss etwas vorsetzen würde; dem Ausdruck natürlich unschuldigen weiblichen Wesens zu Gefallen ist ein leichter Schein von Unbeholfenheit nicht vermieden. Die Arme sind von Canova.

Die schlafende Ariadne *).

Jacobs vertheidigt im fünften Bande seiner Vermischten Schriften seine Erklärung der schlafenden Ariadne, sonst Kleopatra, im Vatican in einem Zusatz zu der früheren vortrefflichen Abhandlung gegen R. Rochette in den Monum. inédits p. 25 — 29, der eine auf dem Pelion eingeschlafene Thetis auf Anlass des Armbandes behauptete. Das absprechende und unkundige Urtheil eines Recensenten desselben verdiente kaum erwähnt zu werden. Bei einem Werke dieser Art ist die Frage über die Schicklichkeit eines Armbandes, Schlangenarmbandes (ὄφις Poll. V, 99), am Unterarm oder Oberarm, einer Draperie und Unterlage wie diese für eine Ariadne, eine Thetis ziemlich müssig **). Denn die Künstler dieser Stufe sahen, wie hier insbesondre die ganze kunstvoll verschwenderische Behandlung der Gewandung zeigt, mehr auf das was zu ihrer Zeit geschmackvoll im Anzug und Putz erschien als dass sie es mit mythologischer und symbolischer Gelehrsamkeit genau genommen hätten. In dieser Hinsicht beurtheilt man sie oft gar sehr unrecht. Auch Gerhard hat seitdem die mit Recht herrschende Erklärung ausführlich bestritten in der Beschreibung der Stadt Rom II, 2, 175 — 77 und hier so wie auch I, 310. 318 die herrliche Figur wieder für eine Nymphe erklärt (wie

*) Rhein. Mus. 1835 III S. 350.

**) An beiden Armen hat diess Schlangenarmband Deinomache an der Theseusvase im Cab. Pourtalès pl. 36.

auch Quatremere de Quincy Lettre à Canova p. 122), und es ist nicht zu läugnen dass sie auch als Nymphe in einem Nymphäum aufgestellt an ihrem Orte seyn würde. Aber sowohl Gerhard als R. Rochette stritten nur gegen Visconti, nicht gegen die Entdeckung des Deutschen Gelehrten, die ihnen unbekannt geblieben war. Die ursprüngliche Beziehung der Statue zu der Gruppe der Perinthischen Münze, wovon jetzt auch ein in Nebendingen bemerkenswerther Abdruck der Mionnetischen Sammlung angeführt wird, ist zu augenscheinlich um dem der diese und dazu die Gruppe von Megara vor Augen hat, den geringsten Zweifel füglich übrig zu lassen. Der Umstand dass die Figur nicht in der ersten Blüthe der Jugend vorgestellt ist, würde als eine Eigenheit vielleicht auch dann uns erscheinen wenn sie eine Nymphe oder Thetis vorstellen sollte.

Vor wenigen Jahren wurde in Rom eine Marmorplatte von einem Fries wieder aufgefunden, die jetzt neben der Statue der Ariadne aufgestellt und von dem Director des päpstlichen Museums Jos. de Fabris herausgegeben ist, Intorno ad un bassorilievo antico rappresentante Arianna abandonata da Teseo, Roma 1845. Die schlafende Ariadne nach der Statue, Theseus, behelmt, der sich zur Flucht wendet und zugleich noch einmal zurückblickt. Zwei Säulen scheiden diese Scene von Dionysos auf der einen und einer weiblichen Figur auf der andern Seite. Dem Dionysos vorangeeilt ist ein Satyr, klein gebildet, der hinter der Ariadne auf sie herabblickt. Am 11. Dec. 1845 las über diess Monument in der päpstlichen archäologischen Akademie auch Visconti (der Bruder des Ennio Quirino) eine lange Abhandlung, die in den Acten der Akademie gedruckt werden wird. Die Kunst in diesem Werkchen schlug dieser viel zu hoch an; die Composition verräth spätere Römische Zeit, die Figuren alle sind aus früheren Werken entlehnt. Gegen Ja-

cobs suchte Visconti zu zeigen, dass Alexander Severus nicht die Gruppe selbst aus Perinth nach Rom gebracht, sondern die Stadt mit einer Copie derselben beschenkt habe. In so fern auf dem Basrelief beruhen soll, dass die Gruppe schon vor Alexander Severus in Rom bekannt gewesen sey, ist diese Behauptung schwach: manches Andre aber scheint dafür zu sprechen.

Hebe, die sogenannte Flora Farnese *).

Dass die Farnesische Flora, die von Piranesi Taf. 12, zuletzt im Museo Borbonico II, 26 abgebildet wurde, diesen von der Ergänzung des Kopfs, der Arme und Beine durch zwei Italienische Künstler abhängigen Namen nicht mit Recht führe, kann als entschieden gelten: auch sind die andern versuchten Erklärungen dieser viel bewunderten Statue als Muse, als Hore, als Spes, als Tänzerin hinlänglich gewürdigt durch das was darüber Gerhard Neapels Ant. Bildw. S. 63 f. bemerkt hat. Er selbst vermuthet eine „bekleidete Venus, bei der eine Aehnlichkeit mit den Spesfiguren sehr natürlich und der freiere (nicht hieratische, diesen eigene) Styl gerechtfertigt" sey. Eine ganz neue und einzeln stehende Gestaltung der Venus, für die sich verschiedene mehr oder weniger verhüllte und nackte Formen allgemein festgestellt und verbreitet hatten, die aber stets neue Um- und Ausbildungen zuliessen, dürfte auch nicht sehr wahrscheinlich seyn, zumal nach diesem kolossalen Massstab nicht. Die Statue ist zugleich mit dem Hercules Farnese in den Bädern des Caracalla gefunden worden und wenn ich sie für eine Hebe halte, so verknüpft sich damit die Vermuthung dass beide Kolosse in einem und demselben Raum, etwa in gegeneineanderüberliegenden grossen Nischen oder Tribunen aufgestellt gewesen sind **). Ich wüsste nicht dass über die

*) N. Rhein. Mus. 1843 III S. 461.

**) Dass „die Flora" für eine Nische bestimmt gewesen sey, ist auch von B. Quaranta bemerkt Napoli e le sue vicinanze 1845 T. II p. 140, aus dem Grunde vermuthet dass die Arbeit hinten nicht gleich

Stelle, wo die eine und die andere Statue in den Thermen entdeckt worden ist, Nachricht aufgezeichnet worden wäre. Herakles, der in Vasengemälden und Reliefen nach langen Wanderungen bei einer Warmquelle ankommt, ist auch in den Antoninianen zu diesem Ziel gelangt: er steht ruhend, die Hände auf den Rücken haltend. Wenn nun Hebe in ihrer linken Hand statt der Blumen, die man ihr gegeben hat, eine Kanne oder eine Trinkschale hielt, so war sie, indem sie zugleich mit der Rechten ihr Unterkleid nach Art tanzender Mädchen etwas in die Höhe zieht, hinlänglich bezeichnet. Man wird zugeben, dass in kolossaler Gestalt und danach für zwei von einander vielleicht weit entfernte Punkte bestimmt die Statuen nicht zur Gruppe durch den Act des Einschenkens selbst verbunden zu seyn brauchen. Selbst in dem kleinen Borgiaschen Marmorrelief bei Guattani 1788 p. 47, einer schönen Griechischen Composition, wo Herakles in jugendlicher Gestalt, sitzend seinen Skyphos hinreicht, lässt Hebe die Phiale in der Linken herabhängen ohne noch zum Eingiessen Anstalt zu machen***). Uebrigens sieht man in der jungfräulich bescheidnen Bekleidung und Haltung dieser Hebe, die mit der Linken den Peplos gegen ihr Gesicht zieht, und in dem freien, auffodernden Anzug und Wesen der Kolossalfigur einen grossen Abstand der Zeiten. Zoega, der Viscontis Vermuthung einer Spes widerlegt, fand, wie er in den Abhandlungen S. 10 Not. 28 sagt, keinen angemessenern Namen als Flora und bemerkt dass sie den Charakter einer Tänzerin von nicht gar strengen Sitten habe. War sie aber wirklich Hebe, so giebt dieser von dem Bildhauer einer Hebe beigelegte Charakter ein Merkmal für Geschmack und Sinnes-

---

ausgeführt ist wie vorn. O. Jahn Archäol. Aufs. S. 161 bezieht den Farnesischen Hercules auf das Kind Telephos. Aber diess mit der Hirschkuh müsste doch vor ihm aufgestellt seyn und Herakles blickt schräg seitwärts.

***) Im Museo Borbon. T. XIII tav. 57 ist diess Relief irrig als eines aus Pompeji gegeben, indem man die frühere Publication nicht kannte.

art des Zeitalters ab. Eine mündliche Aeusserung Zoegas, deren ich mich erinnere, war strenger: diese Flora sey d'una leggierezza affettata assieme con un pesantore reale. Aber auch in seine Kritik des Farnesischen Hercules floss etwas vom Facchin ein. Gerade entgegengesetzt dieser ist die Ansicht Viscontis von der Flora Pioclem. I, 8 p. 10 (63), und wie erst die der Herausgeber des Bourbonischen Museums. Der Composition nach kömmt ihr ziemlich nah eine Statue in Florenz, bei Gori 63, von Zannoni nicht aufgenommen, der man Obst in den Schoos gegeben hat, um sie zur Pomona zu machen.

Sophokles *).

Taf. V.

Das gute Glück, das man öfters im Auffinden gerade der erwünschtesten und unverhofftesten Denkmäler walten zu sehn geglaubt hat, ist nicht wenig auch für die neue Gunst zu preisen, durch die der Welt von einem der ersten Männer des Alterthums eines der vorzüglichsten von allen Bildnissen in der Statue des Sophokles geschenkt worden ist. Diese Statue wurde vor nicht vielen Jahren bei Terracina ausgegraben und dem Papst Gregor XVI als Geschenk dargebracht, welcher sie in seinem neuen Lateranischen Museum aufstellen liess [1]). Dass in den auf uns gekommenen Bildern des Sophokles die Person feststeht, wird bekanntlich am meisten einer kleinen, im Garten der Mendicanti bei dem sogenannten Friedenstempel 1778 gefundnen Büste verdankt, die mit dem Namen (.... *ΦΟΚΛΗС*) versehn und im Pioclementinischen Museum im Eingang in den Saal der Thiere zu dem der Musen aufgestellt und von Visconti (VI, 27) edirt ist. Das noch viel kleinere und nicht in seiner Schärfe erhaltene Bild des früher bekannten, nach dem Haus Farnese genannten Schildes, das gleichfalls mit dem Namen (*СОΦО-*

---

*) Annali del Instit. archeol. 1846 XVIII p. 129—147. Monum. IV tav. 27. Eine ausführliche sehr gelehrte Kritik dieser Arbeit von Wieseler in den Göttingischen Anzeigen 1848 S. 1220—51 ist so viel thunlich im gegenwärtigen überhaupt vermehrten Abdruck berücksichtigt.

1) Melchiorri im Bullett. 1839 p. 173.

KΛHC bezeichnet ist, stimmt mit der kleinen Büste überein[2]): und hiernach konnte denn Visconti zweien im Capitolinischen Museum befindlichen bis dahin auf den Pindar bezogenen Büsten, dessen Name auch der einen unächterweise angeschrieben ist, die richtige Benennung geben, da sie, ohne von vorzüglicher Art zu seyn, doch entschieden das durch zwei nicht verdächtige Inschriften beglaubigte Bild des Sophokles ausdrücken.[3]). Die beiden mit dem Namen versehenen wurden nach neuen Zeichnungen von Visconti auch in der Griechischen Ikonographie (Taf. 4) herausgegeben. Ausserdem ist noch eine Reihe von Marmorbüsten bekannt geworden, die dasselbe edle Haupt darstellen. Davon gehören zwei der unter Viscontis Einfluss gebildeten und mit seinen Erklärungen herausgegebenen Worsleyischen Sammlung, die sich jetzt im Besitz des Herrn Pelham im Apuldurcombehouse auf der Insel Wight befindet. Die eine, die einige Jahre vor Entstehung dieser Sammlung in Rom bei den Ruinen des sogenannten Friedenstempels, also gar nicht weit von dem kleinen in das Vaticanische Museum gebrachten Kopf gefunden wurde, hat gleich dieser den Namen *ΣΟΦΟΚΛΗΣ.* Die andre, ohne Namen, ist in Athen zur Zeit von Worsleys Anwesenheit 1785, angeblich in den Ruinen des Prytaneums zum Vorschein gekommen[4]). Ohne Namen sind

2) Fabri Imagines illustrium virorum tab. 136.

3) Mus. Capit. T. I tab. 38 Platner in der Beschreibung Roms Th. 3 Abth. 1 S. 218. N. 33. 34.

4) Museum Worsleyanum, London Ch. 2 N. 1 p. 51. Die erste ist in der Zeichnung von vorn genommen, die andre im Profil, und keine von beiden drückt in der Originalausgabe den Charakter der Physiognomie kenntlich aus; doch stimmen die Verhältnisse, das Kopf- und Barthaar mit den andern Bildern überein. Labus in der Mailänder Ausgabe dieser reichhaltigen Sammlung (1834) nimmt aus Versehn die beiden in der Nähe des Friedenstempels gefundnen Büsten für eine und dieselbe. Sie sind allerdings auch im Zuschnitt sehr ähnlich; aber ausser der Form des Σ unterscheidet das Worsleysche Exemplar der Umstand dass ihm die Tänia um das Haar fehlt. Dadurch fällt auch der Schluss von Labus, dass Visconti hin-

auch die vier folgenden; die eine welche gegen 1775 bei Genzano gefunden worden, gut erhalten, aber nicht gut gearbeitet, im Brittischen Museum [5]), eine (wiewohl zweifelhafte) in Neapel von mittelmässiger Arbeit [6]), aus der Farnesischen Sammlung, eine von unbekannter Herkunft in Berlin [7]). Endlich ist zu Rom im Jahr 1845 ganz nahe vor dem Thore S. Lorenzo eine kleine Doppelbüste von Sophokles und Euripides von gutem Styl ausgegraben worden und in meine Hände gekommen, welche die kleine Anzahl der Doppelbüsten von schon bekannten oder durch den Namen selbst kenntlichen Dichtern, Geschichtschreibern und Philosophen auf das Erfreulichste vermehrt.

[Eine ähnliche, in der Grösse ganz gleiche Doppelbüste der beiden Dichter wurde noch ehe dieser Aufsatz zuerst im Italiänischen gedruckt war in der Nähe von Castel Gandolfo gefunden und in den Palast Torlonia in Rom gebracht, so dass der Herausgeber der Annalen sie nachtragen konnte. Nachher fügte derselbe noch einige Bemerkungen über die Verschiedenheit des Gesichtsausdrucks des Sophokles in beiden Doppelbüstchen, wie sie sich in den meisten Bildnissen zu finden pflegt, hinzu (p. 354 s.), so wie eine Zeichnung von beiden (tav. E). Was Braun hier vermuthet, dass, nachdem nun das Bild des Sophokles bekannter geworden, noch manche andre Wiederholungen ans Licht gezogen werden

---

sichtlich der Athenischen Büste seine Meinung geändert zu haben scheine, weil er sie in der Ikonographie nicht anführe, sondern nur die andre. Da er vielmehr beide nicht erwähnt, so muss die Ursache hievon eine andre gewesen seyn. Die Athenische Büste drückt ein höheres Alter der Person aus: wie wenig diess ein Hinderniss sey, sie neben der andern auch für Sophokles zu nehmen, wird sich weiter unten ergeben.

5) Brit. Mus. Vol. II pl. 26.

6) 2 Palm hoch, mezzo busto, Finati Museo Borbon. p. 305 n. 427. Gerhard und Panofka Neapels Ant. Bildw. S. 104. N. 356.

7) Gerhard Berlins Ant. Bildw. 1 S. 135 N. 409, „die Nase und das ganze Obertheil mit Inbegriff der linken Schläfe sind neu."

würden, hat sich sehr bald und über Vermuthen erfüllt. Gleich im Bullettino vom May 1847 p. 96 zeigt er selbst eine dritte Wiederholung derselben Doppelbüste an, wovon John S. Harford in seinem Agamemnon of Aeschylus translated from the Greek London 1831 p. 87 vgl. p. XI eine Zeichnung mittheilt ohne Angabe ihrer Herkunft und ihres Besitzers, nach dem leidigen Geschmack in oberflächlicher Behandlung wichtiger Dinge den Schein eigner Wichtigkeit oder vornehmer Gleichgültigkeit zu suchen. Nach dieser Zeichnung schien mir an Sophokles der Mund ähnlicher dem des meinigen als dem des Torloniaschen; dagegen stimmt die Nase, die vermuthlich auch ergänzt ist, eher mit dem letztern überein. Euripides ist hier noch etwas ähnlicher den besten Einzelbüsten als in den beiden andern doppelten. Noch früher im Februar des Bullettino (p. 21) äusserte Braun die Vermuthung dass die Inschrift

ΣΟΛΩΝ
ΟΝΟΜΟΘΕΤΗΣ

an einer Herme in Florenz falsch und das von Visconti in der Ikonographie (Taf. 9) als Solon gegebene Bild das des Sophokles sey, ohne doch vor der Untersuchung des Marmors selbst eine Behauptung aussprechen zu wollen. Die Bemerkung aber ist von so unbestreitbarer und in die Augen springender Richtigkeit, wie ich im Herbste desselben Jahrs mich zu überzeugen Gelegenheit hatte, dass ich mir nicht verzeihen konnte, nicht auch bloss nach der Zeichnung in der Octavausgabe der Ikonographie Verdacht geschöpft zu haben. Der Zusatz ὁ νομοθέτης verlor damals für mich das Auffallende und Verdächtige durch die Beschaffenheit der Schrift, die eine sehr späte Zeit verräth. Es ist möglich dass man an einer ähnlichen Herme nur die Anfangsbuchstaben ΣΟ erhalten gefunden und hiernach den Solon vorausgesetzt hat, zumal da mit dem edlen Gesicht auch die Würde des Gesetzgebers verträglich ist. Zugleich aber fand ich in diesem Museum, worin eine Büste mit Unrecht als Sophokles aufgeführt wird, drei andre die ihn, die eine ge-

wiss, die beiden andern wie ich kaum zweifeln kann darstellen. Die erste ist aus Erz und steht über der Thüre im Zimmer der Bronzen, ist sehr schön und scheint ganz mit der Lateranischen Statue übereinzustimmen. Um sie genauer zu beurtheilen, müsste sie von ihrem hohen Stand herabgenommen werden. Als ich von diesem Funde dem würdigen Nachfolger Lanzis und Zannonis, dem gelehrten und thätigen Aufseher Migliarini sprach, war diesem die Sache schon bekannt, da ihm die Lateranische Statue nicht entgangen war, und ich hörte von ihm dass auch Dr. Lersch dieselbe Bemerkung gemacht habe. Dann stehn im Saal der Marmore und Inschriften zwei Büsten neben einander, N. 219 (197) und N. 218 (373). An der ersten ist an der Seite angeschrieben ANACREON, die Nase ist ganz, an der andern ist sie grösstentheils neu. Beide haben eine breite Tänia um den Kopf. Die erste ist etwas jugendlicher als die zweite, deren Ausdruck überhaupt etwas verschieden ist; die Hauptverhältnisse stimmen in beiden mit den bessern Bildnissen des Sophokles überein; die Arbeit ist sehr untergeordnet. Unmittelbar vorher in Rom hatte Braun mich im Vatican aufmerksam gemacht auf einen andern Kopf, worin er Sophokles vermuthete, und mit Recht wie ich glaube. Er steht vor dem Saal der Musen (N. 496), gegenüber dem Büstchen mit dem Namen des Sophokles, hat die Tänia, Löcher für eingesetzte Augen, den Mund geschlossen und eingefallen, und stellt überhaupt den Greis vor, nur nicht mit so starkem Ausdruck des Alters wie die unten vorkommende Erzbüste. Dann muss ich den Sophokles auch vermuthen in einer Statue im Braccio nuovo desselben Museums welche Braun dagegen Hesiodus nennen möchte, von dem bis jetzt kein Bild bekannt ist. Eine Büste mit der Tänia in Villa Albani in der Galerie links (Indicaz. p. 6 n. 37, Erma poco conservato con somiglianza di Omero), welche Braun ebenfalls für Hesiodus nimmt, scheint mir doch nichts anders als Homer. Die Statue wird von Gerhard in der Beschr. der Stadt Rom II, 2 S. 93 N. 45 so beschrieben: „Männ-

liche Bildsäule mit einem Philosophenmantel über dem Unterkleide von Griechischem Marmor. Neu der rechte Arm mit der Hand, die eine Rolle hält." Der Ausdruck ist weit eher der eines Dichters als eines Philosophen, und nach dem Bart, dem glatten Haar auf der Stirne, dem Ganzen des Gesichts, das durch die neue Nase um seinen Charakter gebracht ist, nach der Tänia, die neben diesem allen sehr viel bestimmt, muss ich auch diese Statue auf Sophokles beziehn, obgleich der Körper, wie auch die Gesichtsformen, breiter als in der Lateranischen, auch das Gewand von dieser verschieden ist. Die Arbeit ist gewöhnlich, so dass eine vollkommnere Aehnlichkeit nicht zu erwarten ist. Ich muss bemerken dass ich und Heinrich Braun, als wir zusammen vor die Statue traten, beide zugleich an Sophokles dachten, zugleich seinen Namen aussprachen. Von demselben ward ich im Museum des Capitols auf ein Hochrelief, das auf einem eirunden Grund von Verde antico, vielleicht in neuerer Zeit aufgesetzt ist und die ohne Zweifel neue und darum von Visconti nicht berücksichtigte Inschrift *ΑΡΧΙΜΗΔΗΣ* trägt, aufmerksam gemacht; es stimmt ebenfalls mit dem Bilde des Sophokles zwar nicht auffallend, doch hinlänglich überein und hat die Tänia].

Auch eine Statuette, 2 Palm hoch, der Dichter sitzend, eine Rolle mit beiden Händen haltend, im Pioclementinischen Museum, ist mit dem Namen versehn, der auf dem breiten Rande des Stuhls angeschrieben steht, *ΣΟΦΟΚΛΗΣ*[8]. Indessen scheint der Kopf aufgesetzt, das Werk ist etwas hoch gestellt.

Dagegen kommt der Name (eben so geschrieben, *ΣΟΦΟΚΛΗΣ*) nochmals vor unter einem zwar sehr unvollkommnen, aber vollkommen erhaltenen und mit dem früher bekannten übereinstimmenden Bildniss in dem zu Cöln im Frühjahr 1844 ausgegrabenen grossen Mosaikfussboden[8*].

---

8) In der Galleria de' Candelabri (sonst delle Miscellanee) III, 11, Beschreibung Roms 2. Bd. 2. Abth. S. 259.

8*) Das Cölner Mosaik, Programm von D. Lersch Bonn 1845. Ulrichs über dasselbe im N. Rhein. Museum IV, S. 611—620.

Hiervon ist in den Monumenten des archäologischen Instituts (IV, 28) ein Facsimile beigefügt, obgleich bei der Rauhheit der Arbeit der physiognomische Ausdruck völlig untergegangen ist.

Die Erscheinung dieses Fussbodens ist zu merkwürdig um nicht auch über das Ganze und die unerwartete Zusammensetzung der Gesellschaft, in welcher sich dort Sophokles befindet, im Vorbeigehn ein Wort zu sagen. Diogenes (*ΔΙΟΓЄΝΗC*), nach seinem gewöhnlichen Bild, nimmt als Hauptperson für den Künstler oder den welcher die Arbeit angeordnet hatte, den Mittelpunkt ein, der von einem Sechseck umschlossen ist; und in sechs andern Sechsecken auf beiden Seiten waren eben so viele Köpfe, wovon drei zerstört sind, wenn nicht der eine ehmals absichtlich herausgehoben worden ist, und drei durch die Inschrift bezeichnet sind als Chilon, Kleobulos und Sokrates (.*ЄΙΛ*.., ..*ЄΟΒΟΥΛΟC*, *CωΚΡΑΤΗC*, der letztgenannte nicht mit dem silensartigen Bild übereinstimmend. Von einem ähnlichen Fussboden scheint das in Verona befindliche, in Rom auf dem Aventin gefundene Fragment mit einem Kopf, der durch die Beischrift *ΓΝωΘΙ CΑΥΤΟΝ* als Chilon kenntlich ist, herzurühren[9]): und eine Gesellschaft auch gerade von sieben Personen oder Gelehrten, obgleich in einer von dem Cölner Mosaik durchaus verschiedenen Composition, enthält das von Sarsina bei Winckelmann Taf. 185. Es sind diess wahrscheinlich sieben Aerzte, die über die Prognostika einer Krankheit rathschlagen nach dem Stande der Planeten und Thierzeichen zur Zeit der Erkrankung (*ὥρα κατακλίσεως*)[10]). Zwei andre Sitzungen von je sieben Aerzten mit ihren Namen, die in dem Dioskorides der kaiserlichen Bibliothek zu Wien aus dem fünften Jahrhundert gemalt sind, möchten, nach der Einfassung der beiden Vierecke zu ur-

---

9) Genauer als in dem Mon. ined. tav. 165 bei Visconti Iconogr. Gr. tav. 11.

10) Diess ist die Vermuthung des Grafen Laborde Mosaique d'Italique p. 91, die sich auf mehrere sprechende und von Winckelmann wohl bemerkte Anzeichen im Bilde selbst gründet.

theilen, worin die sieben Personen gleichmässig und in steifer Regelmässigkeit gesetzt sind, ebenfalls von Mosaikfussböden, einem grossen Felde der spätesten Kunst, copirt seyn [11]). Der Porträte in Mosaik gedenken auch spätere Schriftsteller [12]). Das des Sophokles, so wenig es als Kunstwerk bedeutet, hat doch den Vorzug dass es durch die Unterschrift die beiden andern Monumente, mit denen es im Namen wie im Bildniss zusammentrifft, bestätigt, so dass uns dieses bis zum Ueberfluss beglaubigt und über jeden Zweifel gewiss ist. Wiewohl es eine sehr kleinliche Zweifelhaftigkeit seyn würde, wenn wir nicht auch durch die eine Vaticanische Büste geleitet in dem meisterhaften Bildniss der Statue den Sophokles mit gleicher Sicherheit erkennen wollten wie den Euripides, den Demosthenes in ihren zahlreichen Bildern nach dem einen mit dem Namen versehenen von jedem von beiden im Museum in Neapel. Denn wie diese, so stimmt auch das des Sophokles mit Geist und Charakter der Dargestellten so sehr überein, wie es der Physiognomiker nur irgend wünschen und erwarten kann.

Nach Vermuthung lässt sich zu den verschiedenen Bildnissen des Sophokles in so vielen Marmorbüsten [und einer ehernen], einem Schild, einer Statue, einer Statuette, in Mosaik und in einem meisterhaften Kopf aus Bronze und in Reliefen die ich noch aufspare, auch eine antike Paste der Stoschischen Sammlung hinzufügen. [Auf die Einwendung Brauns in den Annali p. 355 gebe ich diese Paste auf [13])

11) Abbildungen aus Bellori Imagines ill. vir. in Gronovs Thesaurus II, 3 und aus Lambecius Bibl. Vindob. T. II p. 550 bei Visconti Icon. Gr. pl. 34. 35.

12) Ael. Spartian. Vit. Pescenn. c. 6. Treb. Poll. XXX Tyr. c. 25. Antiquit. Constantinopol. l. I p. 11 in Banduri Imper. orient. (angeführt von Visconti Icon. Gr. p. 16).

13) In Winckelmanns Denkm. Taf. 12. Die beiden Bienen übrigens bezog ich nicht auf den Beinamen des Sophokles Attische Biene, sondern auf die auch in dem Gemälde des jüngern Philostratus (13) durch einen Bienenkorb ausgedrückten Attischen Bienen der Dichtung,

und nehme dafür von ihm dankbar den Sardonyx der Sammlung Blacas an, welcher bisher für Pindar nach dem so benannten Sophokles des Capitols galt und der sehr schön und der Lateranischen Statue ähnlich seyn soll].

Dass ein für die ganze gebildete Welt so schätzbares und theures Bildniss auch nach der Wahrheit der Natur, vermittelst gleichzeitiger treuer und meisterhafter Abbildung uns überliefert sey, ist nicht zu bezweifeln. Die allgemeinen Gründe für diese Annahme aus Thatsachen verschiedener Art zu entwickeln, würde viel zu weitläufig seyn: es besteht darin eine der vielen Aufgaben deren Behandlung der genaueren Erforschung der Kunstgeschichte noch vorbehalten bleibt. Was den Sophokles betrifft, so haben wir die unverdächtige Nachricht dass sein Bild gleich nach seinem Tode von seinem Sohn Iophon errichtet wurde [14]).

---

welche dem Dichter die Süssigkeit zutragen, die ihn auszeichnet. Braun nennt den Kopf Zeus und die beiden Bienen dürfte man dann auf den Zeus *Μειλίχιος* beziehen. Aber vorzuziehn ist die Erklärung von Tölken Verz. der k. Preuss. Gemmensammlung S. XLVI f. und Wieselers S. 1219, welche den Bienengott Aristäos den Bruder des Asklepios erkennen.

14) Vit. Sophokl. *ἔσχε δὲ καὶ τὴν τοῦ Ἅλωνος ἱερωσύνην, ὃς ἥρως ἦν μετ' Ἀσκληπιοῦ παρὰ Χείρωνι, ἱδρυνθεὶς ὑπ' Ἰοφῶντος τοῦ υἱοῦ μετὰ τὴν τελευτήν.* Die Verknüpfung der Aufstellung des Bildes mit dem Priesterthum durch das Participium *ἱδρυνθείς*, während Triclinius trennte und schrieb *ἱδρύθη δὲ κ. τ. λ.* ist nach älteren Handschriften, Vitarum Scriptores Graeci ed. A. Westermann p. 28, Didymi Opusc. ed. Fr. Ritter p. 148. Der Letztere, der ohne alle Wahrscheinlichkeit die Statue von Lysander gesetzt seyn lässt, folgert aus dieser Verknüpfung, dass die Statue in priesterlichem Schmuck gewesen sey: sie lässt sich aber zunächst auch auf den Ort der Aufstellung, das Heiligthum des Halon, dessen Priester Sophokles gewesen war, beziehen, [wenn nicht etwa vor *ἱδρυνθεὶς* eine Stelle ausgelassen worden ist]. Weiterhin erzählt das Leben, wie der Dichter in dem väterlichen Grab an dem Wege nach Dekelea, elf Stadien vor der Stadt, beigesetzt wurde, und Valerius Maximus VIII, 7, 12 führt den Inhalt der Grabschrift an, welche in diesem Grabe *(sepulcro patris)* Iophon eingraben liess, die Dichtung des Oedipus auf Kolonos in

Ungefähr vierzig Jahre später bewirkte der Redner Lykurg

---

fast hundertjährigem Alter (wie Valerius VIII, 7, 3 von Varro rhetorisch sagt: seculi tempus aequavit, welcher nach Hieronymus prope nonagenarius starb), ohne dass hierbei eines Bildnisses gedacht wird, unter dem das Epigramm gestanden hätte. S. meine Griechischen Tragödien S. 253. [Stellen wie die vorliegende aus dem Leben des Sophokles haben keine grosse Sicherheit weder des Texts noch der Sachen. Zu vergleichen ist H. Weil de trag. cum rebus politicis conjunctione Paris. 1845 p. 16 s. und Wieseler in seiner Recension S. 1245 ff. Dieser emendirt ἱδρυνθεὶς ὑπὸ Φαλήρου, dem Sohn des Alkon nach Schol. Apollon. I, 97; weil ein Jeder ἱδρυνθεὶς auf den Alkon beziehen würde. Diess freilich wenn alle Texte geschrieben wären so deutlich, so richtig wie sie seyn sollten. In der Sache selbst aber ist Grund genug den Alkon mit Sophokles und den Phaleros mit Iophon nicht zu vertauschen: denn es ist unerhört, dass mythische Heroen nach ihrem Tod von ihren Söhnen Statuen erhalten und diess ist begreiflich, da die Heroen dadurch an die wirkliche Welt zu nah herangerückt werden würden. Auch περὶ Χείρωνα kann ich nicht zugeben, denn οἱ περὶ τὴν Ἀφροδίτην, περὶ τὴν Δήμητρα sind Dämonen; solche hat Chiron nicht um sich, sondern nur Heroen bei sich in der Lehre, so dass zu παρὰ Χείρωνι unzweifelhaft τραφεὶς mit verstanden werden muss. Ob die Lesart des Cod. Jen. ἱδρυνθεὶς μετὰ τὴν τελευτὴν Ἰοφῶντος τοῦ υἱοῦ, nur fehlerhaft sey, oder Correctur eines Solchen, welcher daran Anstoss nahm dass gerade dem Iophon die ἵδρυσις des Sophokles zugeschrieben wurde, von dessen Zwiespalt mit dem Vater doch im Folgenden die Rede sey (was aber, wenn man die wahrscheinlichen wirklichen Verhältnisse von sagenhafter Uebertreibung unterscheidet, keinen Anstoss giebt), kann dahin gestellt seyn. Das Epigramm des Iophon (oder im Namen des Iophon) im väterlichen Grabe vor der Stadt ist angezweifelt worden wegen der Unzuverlässigkeit des Valerius Maximus. Aber bei einer solchen Compilation kommt es nur auf die Glaubwürdigkeit der einzelnen Sachen an, man müsste sonst Alles zusammen was sie enthält mit einemmal ausschliessen; und den Inhalt von Epigrammen finden wir hundertmal von Prosaikern angegeben, der hier angegebene passt ganz für eine Inschrift und ist an sich durchaus nicht unwahrscheinlich. Wieseler zweifelt sogar ob nicht das Grab selbst eine Fiction sey und wünscht diesen Umstand genauer als bisher untersucht. Ritter erklärte auch das Heroon des Sophokles bei Istros im Leben (12. 13), worin er nach dem Etym. M. v. Δεξίων den Ehrennamen Δεξίων, als

die Aufstellung von Erzstatuen des Aeschylus, Sophokles und Euripides wahrscheinlich in dem durch ihn vollendeten Theater Athens: und allein ihre Werke lebten auch nach ihrem Tode als eine besondre und nicht die unwichtigere Klasse neben den neuen Tragödien auf der Bühne Athens fort [15]. Schon vorher war einem Lebenden, dem älteren Astydamas, in dessen Zeit der Gebrauch der Ehrenstatuen aufkam, wegen seines Parthenopäos diese Ehre zuerkannt worden, ihm zuerst, vor dem Aeschylus (τῶν περὶ Αἰχύλον) [16] und den Tragikern überhaupt: er hatte acht Jahre nach dem Tode des Euripides und des Sophokles seine theatralische Laufbahn begonnen. Ob die Statuen der drei Tragiker, welche Pausanias im Theater zu Athen sah, dieselben waren, welche Lykurgos errichtet hatte, scheint zweifelhaft [17].

---

ein Verehrer und Begnadigter des Asklepios und als Priester des Chironischen Alkon erhielt, für eine Fiction, was Wieseler tadelt. Eher fragt sich, ob das väterliche Grab (πατρῷος τάφος, sepulcrum patris d. i. Sophoclis bei Valerius), elf Stadien vor der Stadt, und das Heroon nicht dasselbe seyen, was wenigstens wahrscheinlich ist].

15) Pseudoplut. Vit. X orat. Lycurg. Harpocr. v. Θεωρικά — Φιλῖνος — ἐν τῇ πρὸς Σοφοκλέους καὶ Εὐριπίδου εἰκόνας. [Meier de vita Lycurgi p. XXVIII. XXXVI s.].

16) Diogen. Laert. II, 43. Griech. Trag. S. 1054 ff. [wo τῶν περὶ τὸν Αἰσχύλον besser in dem gewöhnlichen Sinn der Formel von dem einen Aeschylus zu nehmen ist].

17) Paus. I, 21, 2. 3. Griech. Trag. S. 1055 ff. [Zu diesen Statuen der grossen Tragiker, wörtlich zu einem Aeschylus (μετὰ τῶν περὶ Αἰσχύλον) stellten die Athener in der Zeit des tiefen Verfalls die eines Eurykleides im Theater auf, d. i. eines Bauchredners wie Eurykles, was Wieseler S. 1243 bemerkt, Athen. I p. 19 e. Auch Diogenes in der Not. 16 citirten Stelle bezieht sich auf eine Statue des Aeschylus in Athen. Dennoch behauptet Wieseler dass zur Zeit des Pausanias Aeschylus unter den Statuen im Theater, die übrigens auch er von den Lykurgischen unterscheidet, nicht gewesen sey. Seiner Erklärung von Paus. I, 21, 1. 3 kann ich indessen keineswegs zustimmen. Pausanias hat, indem er zuerst die Statuen des Euripides und Sophokles nennt, die des Aeschylus nicht ausgelassen, wie Meier sagt, sondern nur vorerst unbeachtet gelassen, weil er etwas über Sophokles zwi-

Die Theater mit Statuen zu schmücken, wurde seitdem nach

---

schenbemerken wollte, und kommt nun auf das Bild des Aeschylus, wobei er auch etwas bemerken wollte, ohne zu wiederholen dass das Bild wovon er spricht auch im Theater sey. Ich glaube Art und Geschmack des Pausanias strenger zu berücksichtigen indem ich diess verstehe, was den Umständen gewiss angemessener ist, als dass auch spät, im Theater zu Athen Aeschylus neben Euripides und Sophokles gefehlt hätte und dass Pausanias, wenn es so gewesen wäre, in diesem Zusammenhang von der Statue des Aeschylus sprechen sollte ohne dabei zu bemerken dass diese nicht im Theater, ja nicht einmal in Athen sey, als wenn ich daraus dass nicht ausdrücklich gesagt ist, sie sey auch im Theater, das Gegentheil folgerte. Es giebt eine Aengstlichkeit und eine Unbilligkeit dem Verständniss der Worte nicht selbst nachhelfen zu wollen, die zu den grössten Irrthümern führt, gerade wie oft summum jus summa injuria wird. Die Worte aber: *τὴν δὲ εἰκόνα τοῦ Αἰσχύλου πολλῷ τι* (für *τε*) *ὕστερον τῆς τελευτῆς δοκῶ ποιηθῆναι* (*καὶ* gestrichen, wie es in den besten Handschriften fehlt) *τῆς γραφῆς ἣ τὸ ἔργον ἔχει τὸ Μαραθῶνι*, verstehe ich so, die Statue sey weit später gemacht als das Gemälde des Panänos vollendet d. i. gemalt wurde, *ὕστερον τῆς τελευτῆς*, um nicht nochmals *ποιηθῆναι* oder auch von *γραφή* das Zeitwort zu gebrauchen. Wieseler nach seinem Grundsatz die Worte zu pressen, mehr als mir bei Pausanias zuträglich scheint, spinnt aus *τῆς τελευτῆς τῆς γραφῆς* „das höchst interessante Datum heraus, — dass von Beendigung des Gemäldes der Schlacht von Marathon die Rede sey, — dass Entwurf und Ausführung längere Zeit gekostet haben, was auch an sich wahrscheinlich sey, da das Gemälde gross war, wenn sich auch nicht bloss Ein Maler, Panänos, mit seiner Ausführung beschäftigte," „dass das Bildniss des Dichters erst um ein Bedeutendes später als das Gemälde vollendet worden, auf demselben nachgetragen sey." Wir haben keine Beispiele dass Wandgemälde lange Zwischenräume unvollendet gelassen wurden wie der ungleich kostbarere *κόσμος* aus Marmor, dass man bei einem Gemälde Anfang und Beendigung als Epochen bemerklich machte, und Pausanias ist nicht der Mann der eine solche Besonderheit, wenn sie einmal eingetreten wäre, so kurz und zweideutig berührt hätte. Die Vergleichung der Statue im Theater mit dem Gemälde des Panänos lässt vermuthen dass die Statue alter Zeit angehörte und lässt uns an die zuerst dort gesetzte, die Lykurgische denken, eher als an eine aus viel späterer Zeit. Pausanias würde dann nur unbekannt mit der Errichtung dieser Statuen der drei Tra-

und nach auch an andern Orten Gebrauch [18]), so dass diese von früh an zur Vervielfältigung der Bilder der berühmte-

giker durch Lykurgos und Inschriften an der Basis nicht befindlich oder nicht mehr vorhanden gewesen seyn. (Was er von Sophokles und Aeschylus bei der Gelegenheit anbringt kann aus seiner Neigung zum Wunderbaren, worauf Wieseler aufmerksam macht, eben so füglich als aus Inschriften der Statuen erklärt werden). Der Unterschied aber zwischen Statue und Gemälde bestand vermuthlich im Styl, in der grösseren Alterthümlichkeit, Strenge und Steifheit, in Costüm und Mienen des alten Gemäldes. Endlich erhebt Wieseler auch das Bedenken, ob die von Lykurg beantragten Statuen je zur Ausführung gekommen seyen: er glaubt es nicht. Möglich sey es dass die von Diogenes angedeutete Ehrenstatue des Aeschylus die des Lykurgos sey (S. 1244), wiewohl es nach S. 1242 sicher ist dass zu des Pausanias Zeit die durch Lykurgos veranlasste Statue des Aeschylus in Athen nicht existirte. Ja „da ein Theil des Lykurgischen Vorschlags, Abschriften von den Tragödien im Staatsarchiv aufzubewahren, in gleichmässigem Bezug auf alle drei Dichter durchgieng, wie wenigstens nach Galen — allgemein angenommen wird, könnte auch die Errichtung der drei Statuen wirklich statt gefunden haben. In so weit steht die Möglichkeit, dass die Statue des Lateran ein Nachbild der von Lykurgos beantragten seyn könne, fest" (S. 1237). Das Wahrscheinliche ist immer die natürliche, regelmässige Wirkung einer Ursache, und wenn von Statuen der drei grossen Tragiker, in dem Neubau des grossen Theaters, in der Zeit des Lykurgos und beantragt von einem Lykurgos die Rede ist, so müssten die ausserordentlichsten Zufälle vorausgesetzt werden um an der Ausführung des Antrags zu zweifeln. Ein solcher Zweifel kann nur aus der Täuschung fliessen dass unsre Nachrichten weit weniger Stückwerk seyen als sie sind, dass wir für Alles, was nach allgemeinen Verhältnissen noch so wahrscheinlich ist, auch die vollständigsten, speciellsten, bestimmtesten Berichte aufweisen müssten, um davon geschichtlichen Gebrauch zu machen. Mir ist von zu bedeutenden Seiten mehrmals der Vorwurf gemacht worden dass ich im Ausscheiden leerer Anekdoten zu weit gehe, als dass meine Vertheidigung haltbarer geschichtlicher Umstände verdächtig seyn wird].

18) Bei dem Theater in Tusculum wurde die Inschrift DIPHILOS POETES gefunden. Viscontis Vermuthung, dass die in Rom gefundnen Statuen des Menander und Posidippus aus dem Theater zu Athen herrührten, scheint auf schwachen Füssen zu stehn.

sten unter den Theaterdichtern Anlass gaben. Ein andrer Anlass lag darin dass Dichter, so wie Redner, wenn sie wohlhabend waren, in ihren Grabmälern Statuen[19]) oder kleinere Bilder von berühmten Dichtern oder Rednern aufzustellen pflegten[20]). Bald kamen auch königliche Bibliotheken hinzu, die eine dritte Art von Tempeln für die ersten Männer der Litteratur bildeten, und seit diesen Zeiten vermehrten sich deren Bildnisse nach und nach in allen Gattungen der Kunst und ihres Materials, in Rom endlich bis ins Grenzenlose.

Für welche Aufstellung das Original des Sophokles bestimmt gewesen sey, wovon die Statuen von Terracina als eine Copie, wer weiss unter wie vielen untergegangenen gelten kann, ist freilich nicht zu bestimmen und zu errathen. Doch ist es nach Wahrscheinlichkeit in Athen zu suchen; und da in Copieen die bekanntesten und vorzüglichsten Werke verpflanzt zu werden pflegen, so wird man zunächst an das Theater zu Athen, an die durch Lykurgos zwischen der 109. und 112. Olympiade dem Sophokles errichtete Ehrenstatue als Urbild der Lateranischen denken. Die Composition sowohl als der Styl und die Kunst sind dieser Zeit vollkommen angemessen. In der Composition stimmt dieser Sophokles mit dem berühmten Aeschines (ehmals Aristides genannt) in Neapel, der aus dem Theater von Herculaneum herrührt, so sehr überein, dass im Lateran ein Gypsabguss von diesem zur Vergleichung ausgestellt ist, und eben so mit andern Statuen von Rednern. Diese Stellung aber hat nichts besonders weder vom Redner noch vom Dichter; sondern es ist einfach die des ruhig und anständig dastehen-

19) Plutarch. Vit. X Orator. Isocr. — *καὶ Θεοδέκτης ὁ Φασηλίτης, ὁ τὰς τραγῳδίας ὕστερον γράψας, οὗ ἐστὶ τὸ μνῆμα ἐπὶ τὴν Κυαμῖτιν πορευομένοις κατὰ τὴν ἱερὸν ὁδὸν τὴν ἐπ' Ἐλευσῖνα τανῦν κατερηρειμμένον· ἔνθα καὶ τοὺς ἐνδόξους τῶν ποιητῶν ἀνέστησε σὺν αὐτῷ, ὧν Ὅμηρος ὁ ποιητὴς σώζεται μόνος.*

20) Die Schilde mit Sophokles und Menander in der Ikonogr. tav. 4 und 6 wurden in dem Grab eines Dichters gefunden.

den Atheners, und nur ein Schriftenkorb (scrinium, capsa) ist sowohl dem Aeschines als dem Sophokles beigegeben um sie als mächtig in der Rede von Männern der That zu unterscheiden. Bei dem Sophokles ist zwar dieser Korb, so wie die beiden Füsse neu; doch scheint er auch ursprünglich dagewesen zu seyn. Die Statue ist wie der Aeschines über Lebensgrösse so viel dass ein grosser Mann etwa bis an die Schulter reichen möchte. Die Erhaltung ist sehr glücklich, da ausser den eben angeführten Theilen nur noch die rechte Hand und die Nase ersetzt zu werden brauchten, was durch Tenerani geschehen ist. Der Kopf ist nie getrennt gewesen, der Hals unversehrt. So gross aber die allgemeine Aehnlichkeit beider Statuen in Stellung, Haltung und Bekleidung ist, so fehlt es doch nicht an Unterschied in der Ausführung. Indem der linke zurückgezogene Arm in das Gewand ganz eingeschlagen ist, aus welchem von dem auf der Brust ruhenden rechten nur die Hand hervorragt, ist für das Brechen des Gewands und den Fall der Falten einer geschmackvollen Anordnung grosser Spielraum gegeben, und was darin am Sophokles eigenthümlich ist fällt angenehm auf. Indem der linke Arm ziemlich stark gebogen, wogegen der rechte in spitzerem Winkel als an dem Aeschines beigezogen ist, entsteht eine stattliche Breite der Gestalt, die ihr eine grössere, doch bei dem ruhigen milden Gesicht ganz anspruchslose Würde giebt. Noch mehr unterscheidet er sich von dem andern Meisterwerk durch den natürlichen Adel und die gleichgewogene Kraft im Ganzen der Gestalt, wofür es keinen beschreibenden Ausdruck giebt: nur Angesichts des Originals kann man es inne werden was damit gesagt seyn soll wenn man etwa sagt: es ist eine sinnlich kräftige, edle, hohe Gestalt, Stellung, Formen, besonders das Gewand höchst vortrefflich, in Anstand und Gewandhaltung eine Mischung von der Freiheit etwa des heutigen Römers aus dem Volk und der Würde des angesehenen Atheners, zu der eine gleiche natürliche Freiheit und kräftige Anlage im Auftreten des Mannes durch Bildung und geistiges Be-

wusstsein sich erhebt, und der lebendigste Gesichtsausdruck giebt dieser Gestalt ihre Deutung, ihren Charakter. So erhebt sich diess Werk, wenn wir mit den Vorzügen der Kunst noch die der dargestellten Person verbinden, zu einem Rang unter sämmtlichen bis jetzt bekannten Bildnissen aus dem Alterthum in welchem es höchstens von einem und dem andern erreicht, von keinem aber übertroffen wird.

Mit unserer Vermuthung über die Herkunft dieses unvergleichlichen Standbildes streitet keineswegs das Abzeichen der Bilder des Sophokles, das auch ihm nicht fehlt, die Tänia oder das Band um das Haar. Diese Tänia bedeutet Sieg, wie unzählige Bilder der Nike auf gemalten Vasen zeigen, von welcher sie ertheilt wird, jetzt einem Athleten, jetzt dem Kitharöden Apollon, jetzt einem sterblichen Kitharöden oder einer Kitharödin, oder dem Apollon als Sieger über den Marsyas, jetzt der Pallas, jetzt dem Herakles, z. B. der das Ziel erreicht hat, die Hesperiden, jetzt einer Amazone, einem Krieger: man sieht die Nike die Tänia zu einem Preisdreifuss bringen und sonst manigfaltig als Zeichen und Ausdruck ihrer selber, des Siegs handhaben[21]). Durch den Gebrauch die Sieger bei den heiligen Spielen mit Tänien zu schmücken, mögen diese vorzüglich ihre Geltung erhalten haben und zu allgemeinerer Anwendung gelangt seyn. Es ist daher ein Zeichen jener bescheidenen Zurückhaltung Griechischer Kunst dass diese vielbedeutende Auszeichnung an der Statue vorn nicht einmal sichtbar und das Band nur sehr schmal ist, als ob es etwa nur die Bestimmung hätte das Haar zusammenzuhalten. An der Doppelbüste ist das Band weit mehr in die Augen fallend, und so auch an andern der Büsten; es ist sogar an zwei unten anzuführenden Reliefen kenntlich. Pausanias sagt (9,22,3) dass Korinna in einem im Gymnasium ihrer Vaterstadt Tanagra aufgestellten Gemälde das Haupt mit der Tänia umbunden hatte wegen ihres Siegs über Pin-

21) Tim. Lex. Plat. v. ταινίας ἀναδούμενοι· ἔθος τοῖς νικήσασιν ἀναδοῦναι ταινίας, vgl. Ruhnkenius. Annali T. IV p. 381 not. 2.

dar in Theben. Da nun Sophokles im Wettkampf mit Aeschylus, Euripides und vielen Andern zwanzigmal den ersten Preis, oftmal den zweiten niemals den dritten erhalten hatte, da auch die Grabschrift in seinem Familiengrab, die der Athen belagernde Lysander gesetzt haben soll, ihn als den Sieger (unter seinen Zeitgenossen und Mitkämpfern) erklärt, eine Grabschrift die demnach wenigstens aus diesem Grabmal herrührt[22]), so würde diess kleine Bändchen, dem Sophokles beigelegt unter den drei Erzstatuen die Lykurgos errichtete, gerade die öffentliche Meinung der Athener ausdrücken, die jetzt nur noch mehr Geltung hatte als zu Lebzeiten des Sophokles[23]); diess zeigen schon die Sophoklei-

---

22) Vit. Sophocl.

Κρύπτω τῷδε τάφῳ Σοφοκλῆν πρωτεῖα λαβόντα
τῇ τραγικῇ τέχνῃ, σχῆμα τὸ σεμνότατον.

In dieser zu wenig beachteten Grabschrift sind auch die letzten Worte, *σχῆμα τὸ σεμνότατον*, für den Bewundrer der Statue ansprechend. [Die Verbindung von *κρύπτω* mit Lysander, die in dem aus vielen Excerpten zusammengestückelten Leben des Sophokles angenommen ist, hat allerdings keine Wahrscheinlichkeit und scheint nur auf einer Vermuthung zu beruhen, wobei dem Grammatiker nur diess Distichon vorlag. Sonst spricht das Grab *κρύπτω τὸν θεὸν ἄνδρα*, wie in einer Grabschrift des Linos. Scharfsinnig ist die Vermuthung von v. Leutsch in Schneidewins Philologus I S. 131, dass mit diesen Versen der von Val. Maximus angegebene Inhalt einer Grabschrift Iophons auf seinen Vater zusammengehängt und *κρύπτω* auf die auf dem Grabe des Sophokles aufgestellte Sirene oder Keledon Bezug gehabt habe]. Der Name des Siegers oder des Ersten blieb dem Sophokles bei sehr Vielen auch in andern Zeiten. Simmias von Theben nennt ihn (Brunck. Anal. I p. 68):

τὸν τραγικῆς Μουσῆς ἀστέρα Κεκρόπιον.

Statillius Flaccus (Anal. II p. 264):

ταγὸν ἐπὶ τραγικοῖο — θιάσοιο.

Ein Ungenannter sagt (Anal. III p. 180).

Βωμοὺς τούσδε θεοῖς Σοφοκλῆς ἱδρύσατο πρῶτος,
ὃς πλεῖστον μούσης εἷχε κλέος τραγικῆς.

Und dahin lauten viele Aeusserungen Griechischer und Römischer Schriftsteller.

23) Xenophon Memor. I, 4, 3. *ἐπὶ μὲν τοίνυν ἐπῶν ποιήσει ἔγωγε*

schen Rollen der ersten Schauspieler, die damals so viel Geschrei in der Welt erregten. Visconti war in Bezug auf die Tänia nicht im Reinen. Er sagt in der Ikonographie, diese Schnur sey ein Symbol der Apotheose, das den Sophokles dem Homer gleichzustellen scheine, und wiederholt diess Symbol der Apotheose auch bei der Büste des Solon zu Florenz und zu der mit der Inschrift ΠΛΑΤΩΝ in demselben Museum (tav. 18 a), wo er von einem „Band oder Strophium, Zeichen von Göttlichkeit spricht.“ Eben so sagt er dass das Homers Haupt umgebende Band oder Strophium von den Griechischen Künstlern den Göttern und Heroen gegeben werde (tav. I, 1. 2)[24]. Aber für diess Strophium der Götter und Heroen führt er nicht den mindesten Beweis an und mir wenigstens ist davon nichts Sicheres bekannt. Früher, bei der ersten Herausgabe des Vaticanischen Sophokles vermischte Visconti das Griechische Band mit dem Diadem, einer Asiatischen Sache, und behauptete, es werde das Diadem ausser den Königen auch als ein Symbol der Apotheose jedem vortrefflichen Dichter gegeben, welchem die Bewunderung der Völker den Titel eines geheiligten oder göttlichen Genius beilege, wiewohl es insbesondre einigen zukomme wegen gewisser Begebenheiten ihres Lebens oder Ehren die ihrem Grab und ihrem Andenken erzeigt worden. Diess ist so unbestimmt dass man Mühe haben würde irgend etwas historisch Gegebenes darauf zurückzuführen. [Apollon hat in alten Bildern, wie in den Specimens of anc. sculpt.

μάλιστα Ὅμηρον τεθαύμακα, ἐπὶ δὲ διθυράμβῳ Μελανιππίδην, ἐπὶ δὲ τραγῳδίᾳ Σοφοκλέα, ἐπὶ δὲ ἀνδριαντοποιΐᾳ Πολύκλειτον, ἐπὶ δὲ ζωγραφίᾳ Ζεῦξιν. C. Thirlwall Hist. of Greece Vol. 4 ch. 32 p. 261.

24) Was dabei Visconti aus Platons Republik III p. 398 a anführt, dass Platon den aus seinem Staat verbannten Dichtern zuvor die Ehre angethan wissen wolle sie mit einem wollenen Bande zu krönen, verhält sich anders. Was Platon sagt: *ἀποπέμποιμέν τε ἂν εἰς ἄλλην πόλιν, μύρον κατὰ τῆς κεφαλῆς καταχέαντες καὶ ἐρίῳ στέψαντες*, hat einen ganz andern Sinn. S. Fr. Asts Ausgabe p. 451. An Grabesehren denkt ein andrer Gelehrter, Allgem. Schulzeit. 1831 S. 1183.

I, 12, in den Münzen sein Haupt mit einem Band umschlungen: aber diess erforderte das lange Haar und scheint von dem Gebrauch der Epheben entlehnt]. Hr. Lenormant erklärt das vermeintliche Diadem des Sophokles ganz sinnreich von litterärischem Königthum, indem dieser wie Homer, Archilochus, Pindar, welche mit ihm von Cicero als die Ersten ihrer Klasse zusammengestellt werden, der König der seinigen, der Tragödie sey [25]). Hierbei aber wird, abgesehn davon dass Tänia und Diadem verschiedene Dinge sind, eine litterarhistorische Anordnung und Uebersicht vorausgesetzt, wonach die Künstler sich, wenn sie einem Dichter die Tänia gaben, gerichtet hätten, die theils bei ihnen nicht vorauszusetzen ist, theils auch sich erst später als von dieser Tänia Gebrauch gemacht worden ist äusserlich festgestellt hat. Auf den Homer musste natürlich die Tänia übergetragen werden so bald irgend andere Dichter sie trugen, da er anerkannt alle ohne Ausnahme übertraf und auch zu seiner Zeit alle besiegt hatte. Aber dem Archilochus ist sie in der Doppelbüste im Vatican, die ihn mit Homer verbindet, nicht gegeben. Pindar hatte sie in der von Pausanias erwähnten Erzstatue, die ihm die Athener setzten, weil die Theber ihn wegen des grossen Lobes, das er in einem zu Athen aufgeführten Dithyramb der Stadt ausgesprochen, gestraft hatten [26]). In diesem Dithyramb hatte Pindar ohne Zweifel gesiegt und ist daher vermuthlich auch mit Bezug auf diesen Sieg mit der Tänia abgebildet worden [27]). [Im Solon zu

---

25) Annali XIII p. 312. Cic. de Orat. I, 4: in poetis non Homero soli locus est, aut Archilocho, aut Sophocli, aut Pindaro.

26) Aeschines Epist. 4. *καὶ ἦν αὕτη (ἡ εἰκὼν χαλκῆ) καὶ εἰς ἡμᾶς ἔτι πρὸ τῆς βασιλείου στοᾶς, καθήμενος ἐνδύματι καὶ λύρᾳ ὁ Πίνδαρος, διάδημα ἔχων καὶ ἐπὶ τῶν γονάτων ἀνειλιγμένον βιβλίον.* Wäre der Brief ächt, so läsen wir gewiss nicht den uneigentlichen und fremdartigen Ausdruck *διάδημα*. Das aufgeschlagene Buch finden wir auch in mehreren Bildern des Sophokles. Auch die Statue des Stesichorus hatte es nach den Münzen von Himera.

27) Nach einem Epigramm des Simonides wurden die Sänger der

Florenz haben wir den Sophokles erkannt]. Dass die andre erwähnte Florentinische Büste den Philosophen Platon vorstelle, ist höchst zweifelhaft geworden durch Brauns Abhandlung in den Annalen [28]). Wenn es durch diese Erörterung gelungen wäre zu zeigen, wie bedeutsam, besonders unter der Voraussetzung dass die Statue nach der von Lykurgos errichteten gearbeitet sey, die Tänia um das Haupt des Sophokles ist, so würde ihre Ausführlichkeit keiner Entschuldigung bedürfen [29]).

Dithyramben geschmückt μίτραισι καὶ ῥόδων ἀώτοις. Dass in der Sapphischen Ode der Melinno auf Rom Roma χρυσεομίτρης genannt wird, deutet darauf dass Rom stets siegreich war. [Wieseler erinnert dass die Statue in viel späterer Zeit gesetzt sey vgl. Schneidewin p. XC s. der zweiten Dissenschen Ausgabe, dass nach dem Epigramm des Bacchylides Anthol. Pal. VI, 313 die siegenden Dithyrambendichter Kränze (στεφάνους) erhielten, dass das διάδημα der Pindarischen Statue wohl als Kranz zu fassen sey, oder etwa als ein Kranz mit einer Binde. Als Kranz allein ist διαδημα wohl nirgends zu verstehn, eher als Band mit Laub durchflochten, wie ταινία nach Bekker Anecd. I, 308 ταινία στέφανος δάφνης ἐρίῳ συνδεδεμένος, so wie auch στέφανος das Band schwerlich ausschliesst. Daher wäre denn das Epigramm des Bacchylides eher eine Bestätigung dass das διάδημα an der Statue des Pindar den Sieg im Dithyramb bedeute. Auf die Zeit der Errichtung kommt es dabei nicht an].

28) Annali XI p. 207. Um den Komödiendichter Platon, welchen Migliarini vermuthet (ib. p. 212), anzunehmen, macht die Tänia Schwierigkeit. Dieser hatte, da er Komödien unter fremden Namen aufführen liess, in einer sich mit den Arkadern verglichen, die, so tapfer sie waren, niemals für sich einen Sieg gewannen, vielen Andern aber zum Siege verhalfen. Meineke Hist. crit. Comicorum Gr. p. 163. Gerade darum oder mit Bezug darauf die Siege seiner Komödien auszuzeichnen, wäre Sache eines Epigramms: auf ein Bild diesen Gedanken überzutragen, ist misslicher. In manchen, zumal späteren oder untergeordneten Werken mag die Bedeutung des Kopfbands bei Bildnissen auch unbestimmter oder von verschiedener Beziehung seyn, da das königliche Diadem, das priesterliche Strophion, die Bacchische Mitra, das weibliche Kopfband unter einander spielten. Auf einer Lampe ist Aesop (der Orientale) mit einer dicken Kopfbinde geschmückt. Mon. d. Inst. III tav. 14. Annali XII p. 96.

29) Die Tänien (auch λημνίσκοι genannt) scheinen auch auf die

[Wieseler macht sehr viele Einwendungen dagegen dass die Tänia in specieller Weise als Zeichen des Sieges im Wettkampfe gefasst werde, „mit Ausnahme des einzigen ganz speciellen Falles bei Pausanias, wenn bei diesem *ταινία* eine blosse Binde bezeichnet, obwohl auch unter dieser Voraussetzung noch an der Richtigkeit der Deutung gezweifelt werden könnte, welche ja, wenn nicht von dem Periegeten selbst, so doch von seinem Cicerone herrührt.“ Den Zweifel kann man freilich sehr weit treiben, doch in Fällen wie dieser mag ich gern die Belehrung ruhig hinnehmen, möge sie von dem Periegeten oder Exegeten herrühren. Mein sorgsamer Kritiker aber scheint die Beurtheilung der Tänia des Sophokles eher zu verwirren als aufzuklären indem er zwei von mir nicht benutzte Stellen einmischt. Die eine in Platons Symposion (p. 331 g): *νῦν δὲ ἥκω ἐπὶ τῇ κεφαλῇ ἔχων τὰς ταινίας, ἵνα ἀπὸ τῆς ἐμῆς κεφαλῆς τὴν τοῦ σοφωτάτου καὶ καλλίστου κεφαλὴν — ἀναδήσω.* In dieser Stelle lege ich nicht mit Wieseler auf *σοφωτάτου*, sondern auf *καλλίστου* den Nachdruck und beziehe die Tänia durchaus nicht auf Sieg und Ehre, sondern auf Zärtlichkeit

---

Dichter von den Siegern der heiligen Spiele, wiewohl nicht nach einem stehenden Gebrauch, sondern nur hier und da, übergetragen worden zu seyn. Für dem Staat geleistete Dienste sind sie nicht, gleich Laubkränzen oder goldenen, öffentlich zugesprochen worden. Köhler, der über die Belohnungen des Verdiensts um den Staat, im Vergleich mit den Ritterorden neuerer Zeit, sehr ausführlich und gelehrt geschrieben hat, kannte nur eine einzige Ausnahme in einem Decret der Berenice und eine Stelle des Dio Chrys. de gloria p. 605 b. ed. Morelli, wo die Tänie statt des Kranzes genannt ist; er handelt daher auch nicht von den Tänien überhaupt. Morgensterns Dörptische Beiträge 1814 II S. 87. [„Auch diese Stellen gehören keineswegs hierher. Nach dem Decret soll ja der M. Tittius mit einem Olivenkranze und einer Hauptbinde (also doch mit einer Hauptbinde) beschenkt werden. In dieser Verbindung war aber die Tänia das Gewöhnliche. (Das eben fragt sich). In der Stelle des Dio Or. 66 §. 4 p. 700 Emper. ist das Wort *ταινία* ohne Zweifel in der oben nachgewiesenen Bedeutung von *στέφανος ἐρίῳ συνδεδεμένος*" Wieseler].

und ich benutzte sie daher als ich den Gebrauch sich und die Geliebten, besonders an Symposien mit Tänien und Blumen zu schmücken bemerklich machte, in der Schulzeitung 1831 S. 666, auch Annali d. inst. archeol. IV p. 381, mit Zustimmung O. Jahns Annali XIII p. 282. Die andre Stelle ist aus Virgil Aen. VI, 665:

omnibus his nivea cinguntur tempora vitta.

Helden die für das Vaterland fielen, Priester, Propheten, Erfinder wohlthätiger Künste und überhaupt Hochverdiente tragen hier das „Diadem" nach Wieselers Meinung als einen Vorgänger eines modernen Militär- und Civilverdienstordens; aber warum nicht lieber als heilige Männer (viri sacri et sancti), wie Heyne so einleuchtend erklärt, weil solchen, den Priestern und Sehern die Vitten allgemein zukamen? Nicht weniger scheide ich auch das Zeugniss des Dio aus Or. 80 p. 781 Emper. *δεσμὰ — οἷς εἰκός ἐστι καταδεῖσθαι βασιλεῖς ἢ τυράννους καὶ πάντας ὅσοι μακαρίων παῖδες κέκληνται.* Denn *μακάριοι* sind hier fürstliche Personen, Haus der Cäsarn, welche das Diadem „im engsten Sinn," das der Herrscher umwindet. Nehmen wir aber Diadem, Priesterbinde und die Tänien der Zecher und Verliebten weg, so sehe ich nicht ein, wo die „Kopfbinde wie man sie bei Dichtern und Literaten, überhaupt an Kunstwerken und in Schriftstellen findet," wirklich zu finden seyen, es sey denn in der Tänia der Korinna, des Pindar, des Homer und Sophokles, und des angeblichen Platon, welcher allein steht und noch unerklärt ist (Not. 28). In dem bekannten Vasenbilde, der Liebeserklärung des Alkäos an die Sappho, stellt zwar Wieseler die Tänia in der Hand des Alkäos und den Kranz in der Hand der Dichterin ganz gleich und zwar als Ehrenzeichen: aber wenn der Kranz allerdings die Dichterin erheben soll, so drückt die Tänia, die Alkäos ihr entgegenbringt, füglicher aus dass er ihrer Person huldigt als dass er ihrem Lautenspiel den Preis ertheilt. Dass Aesop mit dick umwundenem Kopf vorkommt, mag zum Grunde haben was es wolle, es ist ein besondrer Umstand, zu unbestimmt

an sich und durch die Person um es in die Rechnung aufzunehmen: vermuthlich ist es nur Sache der Tracht, wie sie in Griechenland der Hitze wegen noch jetzt gebräuchlich ist, gewiss nicht ein Zeichen von Sieg oder Vorzug. Das Band welches Appulejus auf dem Contorniaten des Fulv. Ursinus Taf. 25 um das schöne Haar gelegt hat, gleicht allerdings der Tänia des Sophokles, ist aber höchst wahrscheinlich aus dem zu erklären was von seinem schönen langen Haar aus seiner Apologie bekannt ist, worin er das crinium crimen zwar von sich abwehrt, aber den der das Bild gemacht hat nicht überzeugt haben muss. Wenn also nicht andre Beispiele noch zum Vorschein kommen, so sind die Tänien jener vier oben genannten Dichter nebst der des angeblichen Platon als eigenthümlich zu unterscheiden und ich kann auch darin mit Wieseler nicht übereinstimmen dass dieses Attribut eine umfassendere Bedeutsamkeit (als Vorzug vor den Andern derselben Klasse) haben möge, dass Sophokles nicht als tragischer Dichter sondern als ἄνθος ἀοιδῶν überhaupt mit der Tänia geschmückt und als der tragische Homer, so wie auch Homer der epische Sophokles genannt worden ist, dem Mäoniden durch diesen Schmuck zur Seite gestellt werde. In einer Doppelbüste mit Homer würde vermuthlich Sophokles so wenig wie Archilochus die Tänia haben. Wenn Wieseler zugleich auf das Königthum des Sophokles, als eines ταγὸς ἐπὶ τραγικοῖο θιάσοιο zurückkommt, indem „die hierhergehörenden Bildnisse mit der Kopfbinde meist der Zeit nach Alexander dem Grossen zuzuweisen seyen und nichts hindre, die Bevorzugung des Homer und ganz insbesondre des Sophokles durch jenes Attribut in der ausgedehnten, systematischen Weise, welche noch heutiges Tags so deutlich zu erkennen ist, in eine Zeit zu setzen, in welcher die Ansicht, die jenem Verfahren zu Grunde liegt, vorwiegende Geltung erlangt haben konnte — in die Zeit nach Alexander dem Grossen, in welcher die Königsbinde auch bei den Hellenisch gebildeten Völkern gebräuchlich wird," so scheint er zu übersehn dass

diess höfische Diadem und die Statue des Sophokles, auch wenn ihr Original nicht älter als Alexander gewesen seyn sollte, nicht wohl zu einander passen: denn diese Statue stellt einen Athener aus der Zeit der Freiheit dar, ist so durchaus Attisch dass sich kein fremder, entlehnter Schmuck, am wenigsten ein monarchischer mit ihr vertragen würde. Die Tänia der Korinna kann kein Königsdiadem seyn, was berechtigt uns die des Sophokles für etwas Andres zu nehmen als jene und das *διάδημα* der Statue des Pindar in Athen offenbar waren? Auch ist zwischen „Kopfbinde“ und der Schnur, dem Band um das Haupt der Dichterbüsten zu unterscheiden. Auf die fast zu skeptische Frage, woher wir wissen dass unter den drei durch Lykurgos beantragten Statuen die des Sophokles vorzugsweise mit einer Tänia geschmückt gewesen sey, erwiedre ich zuerst, dass wir, weit entfernt über so kleine Einzelheiten historischen Bericht zu fodern, uns meistentheils mit Vermuthungen und Wahrscheinlichkeiten zufrieden geben müssen. Was wir wissen ist dass Euripides bisher immer ohne Tänia gefunden worden ist, dass Sophokles sie selbst in Doppelbüste mit ihm als unterscheidendes Merkmal an sich trägt und ferner dass Aeschylus zu der Zeit wovon die Rede ist gewiss nicht so allgemein beliebt war als Euripides und Sophokles. Uebrigens war nicht die Voraussetzung dass die Tänia des Homer auf Wettkämpfe in der Sage, die des Sophokles auf eine bei den didaskalischen Siegen wirklich ertheilte Tänia, wovon wir nichts wissen, speciell sich beziehe, so dass nichts darauf ankommt dass Homer zu Chalkis den Hesiodus nicht besiegte, sondern besiegt wird, noch gesagt ist dass die Tänien um das Haupt des Sophokles und des Homer „von Staatswegen“ eingeführt worden seyen: es ist glaublich genug dass die Kunst für sich der Thatsache eines einzelnen Siegs, wie des Siegs der Korinna, oder dem Ausspruch der öffentlichen Meinung, dass Homer alle Dichter, Sophokles alle Tragiker übertreffe, in ihrer Sprache durch die Tänia einen Ausdruck gegeben hat. Und mag immerhin Dionysischen

Dichtern der Epheukranz zugeschrieben werden, wie dem Sophokles in Epigrammen (Anthol. Pal. VII, 21. 36), dem Moschion in der bekannten kleinen Statue, „nie die blosse Tänia," so ist es nicht selten dass ein Umstand nur durch Monumente bekannt wird. Der Epheukranz „als Siegspreis" ist mir übrigens nicht bekannt; er scheint nur als Schmuck, wie der Choreuten des Dithyramb und aller die das Fest feiern, so insbesondre der Dionysischen Künstler und Dichter zu gelten. Ob Epheukranz und Tänia sich auch verschlungen haben, ob als wirklicher Preis im Gebrauch, stehe dahin: uns liegt nur die einfache Tänia vor, die dem Sophokles als einem Sieger zuzukommen scheint, wie Nike so oft in Bildern sie reicht, wie sie auch dem Sieger in den gymnastischen Spielen zugeworfen wurde, ohne dass darum „die Kopfbinde des Sophokles als Binde der Sieger in den heiligen Spielen zu betrachten wäre," geradezu und ausschliessend. [Wenn das feststeht, was Wieseler selbst für sicher erklärt, „dass die Tänia als Zeichen der Anerkennung geistigen Werthes und Verdienstes, wenn auch nicht von Staats wegen, schon frühzeitig gebräuchlich gewesen," wenn nemlich durch die Tänien der Nike diess feststeht, so kann die Tänia des Sophokles kein grosser Streitgegenstand mehr seyn, zumal wenn sowohl die priesterliche Kopfbedeckung (στέμμα), als auch das erotische farbige Band und das königliche Diadem dabei aus dem Spiel gelassen werden].

Aber es ist nun auch von dem Ausdruck der Physiognomie in der Lateranischen Statue zu reden. Dieser ist eben so heiter klar als ernst und tiefgeistig; das Seherische des Dichters[29*], bei etwas nach oben gewendetem Blick verbindet sich mit der verständigen Durchbildung des ausserordentlichsten Zeitalters, des reichsten und thätigsten Geistes. Es sprechen sich Talent, Verstand, Meisterschaft,

29*) Christodor 49 Ecphr. von Hesiodus χαλκὸν δ' ἐβιάζετο Θυιάδι λύσσῃ, ἔνθεον ἱμείρων ἀνάγειν μέλος, von Homer 313 ἀνέφαινε δὲ Θυιάδα τέχνην. Wieseler.

Adel und innere Vollendung in sich aus; dagegen nicht entfernt eine dämonische Begeisterung und Kraft, eine hohe Originalität, nichts von dem was dem höchsten Genius zuweilen auch äusserlich das Gepräge des Ausserordentlichen aufdrückt. So ist es möglich im Anblick dieses zuverlässigen Bildes sich in den Geist des Dichters und das Eigenthümliche seiner vollendeten Bildung zu versenken, sich ihrer gewissermassen im Anschauen der Person selbst zu vergewissern.

Ausser diesem Bilde des Sophokles in frischer Kraft der männlichen Jahre finden wir Spuren einer andern Klasse von Darstellungen, worin er im hohen oder höchsten Greisenalter genommen war. Diese hatten unverkennbar ihren Grund in der Thatsache dass der Dichter bis zu seinem fünf und neunzigsten Jahr zu dichten fortgefahren und zuletzt ein Werk wie den Oedipus auf Kolonos geschrieben hatte, was sein Sohn Iophon in einer Grabschrift oder unter einem Bild im väterlichen Grab in einigen Distichen anstatt alles Andern mit Stolz den Nachkommen verkündigte. Ueber die Wunderbarkeit und die Liebenswürdigkeit eines solchen Alters mag man die Runzeln der äusseren Abgelebtheit, die sonst zurückschrecken, vergessen. Die Büste in Neapel (Not. 6), die mir aber sehr unsicher scheint, auch die Tänia nicht hat, soll eine kahle Stirne haben, wie wir sie auch in dem Mosaik finden, [eine Vaticanische Büste, die wir für Sophokles nahmen, ist zahnlos] und ein äusserst angenehmes keinem Zweifel unterworfnes kleines Marmorrelief, jetzt im königlichen Münzcabinet zu Paris, welches Lenormant herausgab [30], stellt den Greis Sophokles dar, sitzend und lesend in einer aufgeschlagenen Rolle, also wohl, woran Lenormant denkt, den Oedipus seinen Richtern vorlesend, doch nicht durch Kahlheit entstellt und nicht ohne die Tänia um die dünner gewordnen Haare. Schwieriger ist es über die ehmals Arundelsche Erzbüste sich zu entscheiden, die

30) Annali XIII p. 310. tav. L.

zuerst unter dem Namen des Homer berühmt geworden ist. Schon von Taylor Combe im Brittischen Museum und dann von Hr. Lenormant in den Schriften des Instituts wurde sie als Sophokles herausgegeben [31]). Die Arbeit gehört zu den vorzüglichsten, der Kopf ist lebensgross, vermuthlich von einer sitzenden Statue, wie die des Menander und des Posidipp und wie es für den Greis sich schickte. Ich habe dieses herrliche Werk früher in einem Abguss im Münzcabinet zu Paris und noch vor kurzer Zeit im Original im Brittischen Museum, wo es von der Marmorbüste des Sophokles nur um wenige Schritte getrennt steht, genau betrachtet. Es ist wahr, dass man auf den ersten Blick eine verschiedene Person zu sehen meint; nicht bloss das Alter ist viel höher, sondern die Unterschiede scheinen, obgleich auch die Aehnlichkeit in manchen Einzelheiten nicht zu verkennen ist, weiter zu gehn und der Charakterausdruck im Ganzen verschieden zu seyn. Auf der Stirne der Marmorbüste sieht man nur in der Mitte die Runzeln eines klaren, tief denkenden Kopfs, in der schönen Nase von der Wurzel her eine edle Spannung des Gedankens, der Mund lieblich und wie gesprächig, obgleich geschlossen, die Wangen ein wenig beigezogen, der Bart zart gekräusselt an den Enden der Strüppchen, die sich übrigens schlicht, wie das Haar, anlegen. Im Erz durchschneiden in Wellen zwei tiefe Falten die ganze Stirn und in dem wulstigen Theil über dem Auge kommt noch eine hinzu; die Nase ist verschieden, mit einem kleinen Uebergang zur Adlernase, der offene Mund scheint grösser, der Bart ist völlig schlicht. Dennoch zweifle auch ich nicht dass Sophokles gemeint sey, aus doppeltem Grunde. Die Verschiedenheiten lassen sich begreifen da der ausgezeichnete Meister sich zur Aufgabe gesetzt zu haben scheint, zu Ehren des Oedipus auf Kolonos die selten erreichte Stufe des Alters, wovon ihm kein Porträt nach der Natur vorlag, in das bekannte Bild nach eigner

---

31) Brit. Mus. II pl. 39. Mon. d. I. III tav. 32. Annali XIII p. 309 — 16.

Erfindung hineinzutragen, wobei leicht einige Züge die zur Charakteristik dieses Alters dienen sollten, der des Individuums Eintrag thun konnten; und es wird sodann, wie es scheint, die Einerleiheit der Person durch die auszeichnende Tänia in Verbindung mit dem was von Aehnlichkeit übrig geblieben ist, verbürgt.

Im Brittischen Museum[32]) findet sich Sophokles auch an einem Bruchstück von einem sehr grossen Sarkophag abgebildet, das in Rom nicht weit vom Grabmahl des Augustus und dem Tiber gefunden wurde. Auch hier fehlt die Tänia nicht. In grossen, fast runden Figuren vor einer Halle von drei geriefelten, verkünstelten Säulen sieht man den ältlichen Dichter, lesend; vor ihm steht eine Muse mit einer Maske in der Hand. Die Maske hat nicht entschieden den tragischen Charakter, aber auch nicht den komischen, wie die Muse selbst nicht bestimmt den einer Muse; diess ist ein Fehler des Zeitalters, die Gesichtsähnlichkeit des Dichters aber mit Sophokles deutlich genug. Auf einer andern Sarkophagseite in demselben Museum[33]) ist auf beiden Seiten von einer langen Inschrift ein Dichter und eine Muse. Der Dichter sitzend, ein Bücherkorb neben ihm, hier eine Muse hinter welcher die tragische Maske sichtbar ist, vor ihm stehend mit dem Ellbogen auf eine Säule gestützt, dort dasselbe, nur dass die tragische Maske hinter dem Stuhl steht und der Dichter liest, während er auf der andern Seite zu declamiren scheint. Die Büste des Verstorbenen selbst ist am rechten Ende angebracht. Die Inschrift aber schliesst: *Μοῦσαι τὸ σῶμά μου κρατοῦσι*, den Musen übergab ich

32) Im sechsten Saal N. 11. Synopsis of the contents of the Brit. Mus. 47 ed. p. 77. Den Sophokles erkannte Hr. Birch. Abbildung im Brit. Mus. X pl. 34. P. 79: this head — had traces of having been encircled with a fillet.

33) Synopsis XI, 5 p. 86. Dallaway les beaux arts en Angleterre trad. par. Millin T. 2 p. 82, wo die Musen nicht richtig benannt sind. Die Inschrift Jacobs. Append. n. 252. Meine Syllog. Epigr. Gr. p. 296.

meinen Leib. Der Sarkophag ist wie ein Tempel der Musen, der den Verstorbenen aufnimmt, und unsterbliche Dichter weilen unter ihnen, wie an andern Musensarkophagen auch Sokrates.

Die Seltenheit der Bilder des Sophokles hat aufgehört: [die Zahl der Büsten des **Euripides** erscheint nicht mehr beträchtlicher, und auch hier möchte in dem Verhältniss dessen was unter so vielen Zufälligkeiten sich erhalten und wiedergefunden hat, unter einander ungefähr das Mass in welchem die Bilder des einen und des andern Dichters im Alterthum verbreitet waren, sich herausstellen, wenn auch sonst Euripides in den spätern Jahrhunderten der populärste unter den Tragikern offenbar gewesen ist]. Möchte sich nun auch noch die schöne Entdeckung immer mehr bestätigen dass wir in einem Kopf von alter Griechischer Kunst im Capitolinischen Museum das Bild des **Aeschylus** besitzen, eine Vermuthung des Marchese Melchiorri, die mich, als er die Güte hatte sie mir mitzutheilen [34]), sehr ansprach, ob-

34) Es war am 9. Februar 1843, kurz vorher als dieser thätige Präsident des Capitolinischen Museums, der die Büste aus dem Staub hervorgezogen, darüber im archäologischen Institut gesprochen hat. Bullett. 1843 p. 72 vgl. Revue archéol. 1845 II p. 344. Das Gesicht ist länglich, der Kopf kahl, obgleich das Alter das mittlere, eher jugendlich ist, der Bart stark, die Nase ziemlich gross, der Mund klein, die Lippen schön und vom Bart dicht umschlossen, die Augen tiefliegend, die Flügel der Augendecke ungewöhnlich an der Nase heruntergedrängt und über der Nase hinauf zwei Furchen oder Falten des Nachsinnens; ergänzt ist nur die Nasenspitze. So geistreich das Gesicht ist, so glaubt man doch eher den zu That und Kampf entschlossenen Bürger als einen Dichter oder Philosophen zu erblicken und weniger das Heldenmässige als Hauptcharakter, als den grossen, scharfen Verstand und die einnehmende Redefähigkeit eines praktischen Mannes zu erkennen. Die erdgelbe Farbe und die schlechte angesetzte Brust waren vermuthlich Ursache dass einer der bedeutendsten Köpfe aus dem Alterthume so lang übersehn blieb. Es ist nicht zu läugnen dass neben dieser Persönlichkeit selbst das edle Gesicht des Sophokles verliert oder geringern Eindruck macht.

gleich man nur sagen kann dass das Gesicht eben so sehr den Krieger als den Dichter verräth, dass man den Athener erkennt und dass man in diesem merkwürdig anziehenden Kopf mit eben so grosser Befriedigung, wenn der Name darunterstände, das Antlitz des Aeschylus anschauen würde als in seinen vollständig beglaubigten Bildern das des Sophokles.

Euripides.

Taf. VI. VII.

Die Bildnisse des Euripides gehören seit langer Zeit zu den bekanntesten. Eine vortreffliche Farnesische Herme in Neapel ist mit dem vollkommen erhaltnen Namen ΕΥΡΙΠΙ-ΔΗΣ versehen [1]). Für die am besten gearbeitete Büste wird die gehalten welche aus Paris nach Mantua zurückgekehrt ist [2]): an dieser ist auch die Nase alt, die an der Herme fehlt. Andre finden sich zahlreich an verschiedenen Orten [3]).

---

1) Fulv. Ursin. oder Faber Imag. n. 60. Visconti Iconogr. Gr. I tav. V, 3.

2) Visconti tav. V, 1. 2. Museo della r. accad. di Mantova 1837 I tav. 2.

3) In Rom im Capitol drei Hermen N. 40. 41. 42 (Mus. Capit. I tab. 44, Beschreib. Roms III, S. 220), nicht vorzüglich; eine im Vatican im Saal der Musen — drei Runzeln durch die Stirne gezogen, das Haar vorn sehr dünn aufliegend (Pioclem. VI tav. 28) — eine im Palast Corsini, nicht von den schlechtesten; zwei in Villa Albani, in der Gallerie links vom Palast (Indicaz. p. 10 n. 90. 95), nicht vorzüglich, eine durch volleren Bart und kleineren Mund sich auszeichnend; in Neapel im Museum ausser der schon erwähnten zwei andre Farnesische Hermen (Finati Museo Borbon. p. 302 n. 408 und p. 305 n. 426, die letztere neben der mit dem Namen, die im Katalog übergangen ist, so wie im Mus. Borbon. VI tav. 26, wo die eine der beiden abgebildet ist, nur die Aehnlichkeit mit der Vaticanischen bemerkt, die Herme des eignen Museums mit der Inschrift nicht erwähnt wird) und eine aus Herculaneum das. p. 295 n. 367. Neapels Ant. Bildw. S. 94 N. 312, S. 99 N. 336, S. 103 N. 354; die mit der Inschrift auch nicht ausdrücklich angegeben und überhaupt nur drei

Drei kleine Doppelhermen, worin Euripides mit Sophokles verbunden ist, wurden zu der Statue des letzteren angeführt. In einer andern Herme aber, wovon Visconti zum Pioclementinum von ihrem Besitzer dem Cardinal Borgia Nachricht erhielt, war Euripides mit Solon gepaart. Die Köpfe sollen beschädigt seyn, darunter aber stehn in später Schrift (das *Σ, E, Ω* rund) diese Inschriften:

Σόλων Ἐξηκεστίδου
Ἀθηναῖος σοφός.

Εὐρειπίδης [Μ]νη[σ]αρχίδο[υ
Σ]αλαμείνιος τραγ[ῳδίας]
ποιητής.

Diese beiden Männer zu vereinigen hatte man den doppelten Grund dass beide Salaminier waren und dass der Weise zugleich Dichter, der Dichter zugleich Philosoph war. Das Monument müsste jetzt im Museum zu Neapel seyn, wo ich es indessen unter den Borgiaschen nicht gefunden habe: möglich dass es wegen der starken Beschädigung der Gesichter zurückgestellt worden ist. Vermuthlich aber meint Faber dieselbe Herme, damals bei F. Ursinus, obgleich er nur die eine Inschrift anführt[4]).

Die halbkolossale Statue des Euripides Taf. VI, im Museum Chiaramonti (II tav. 23) hat zwar den Kopf des Dichters erst aufgesetzt erhalten als sie unter Pius VII aus dem Haus Giustiniani in den Vatican versetzt wurde: sie hatte vorher einen andern ihr gewiss nicht zugehörigen[5]): aber die neue Zusammensetzung scheint eine wirkliche Herstellung zu seyn. Denn die Statue war nach der fast ganz erhaltnen Maske die eines tragischen Dichters und nach der grossen Gunst worin Euripides stand, darf erwartet werden dass sie

---

statt vier): eine in England in der Sammlung von Henry Blundell in Ince Vol. I pl. 76, woran noch puntelli stehn geblieben sind. Eine Erzbüste soll in Braunschweig seyn, wohl nur ein Abguss.

4) Zu tab. 60. *ΕΥΡΕΙΠΙΔΗΣ ΜΝΗΣΑΡΧΟΥ ΑΘΗΝΑΙΟΣ.*

5) Gall. Giustiniani I tab. 108.

eher ihn als irgend einen andern vorgestellt haben werde [6]). Sie ist aus Parischem Marmor, von gutem Griechischem Styl, einfacher Stellung, eher ein wenig steif, bei vor sich gesenktem Blick, ganz angemessen dem ernsten Philosophen Euripides. Der rechte Arm nebst der Schulter und der Rolle in der Hand ist neu, so wie auch die linke Hand: aber die Bewegung des Arms konnte keine andre seyn und die Rolle ist schicklich und wahrscheinlich. Der Herausgeber vermuthet dass die Statue aus Athen gekommen sey, woher die Giustiniani im siebzehnten Jahrhundert mehrere Marmorwerke erhalten haben, wesshalb auch die schöne jetzt ebenfalls im Vaticanischen Museum befindliche Karyatide für eine der sechs vom Pandrosium gehalten werden konnte, was sich in neuerer Zeit widerlegt hat. Der aufgesetzte Kopf passt vollkommen und das antike Gesicht gehört zu den besseren Bildern des Euripides.

An der kleinen Albanischen, durch das alphabetische Verzeichniss der Dramen des Dichters so merkwürdigen Statue ist der Kopf von der Farnesischen Herme copirt [7]). Mit Unrecht wird, nach der Zeichnung zu urtheilen, eine sitzende anderthalb Ellen hohe Statue in Dresden Euripides genannt [8]). Ausser den Statuen des Euripides in Athen in

6) Nach dem Epigramm des Dioskorides Anthol. Pal. VII, 37 hielt die Statue des Sophokles eine Maske der Antigone oder der Elektra in Händen. S. Wieseler das Satyrspiel nach Massgabe eines alten Vasenbildes S. 163 f. (aus den Göttinger Studien 1848). Gerhard in der Beschreib. Roms II, 2 S. 94 N. 81 nennt den eingesetzten Kopf „vermuthlich fremd." Wenn die Statue den Euripides angieng, so kann der Kopf getrennt von ihr untergegangen seyn, sich aber auch erhalten haben. Das Letztere ist darum eher zu glauben weil es fast noch mehr Glück voraussetzt dass ein zweiter fremder und doch zu den Massverhältnissen der Statue genau passender Kopf des Euripides sich gefunden hätte.

7) Winckelmann Mon. ined. tav. 168. Clarac Mus. du Louvre pl. 294.

8) Clarac Musée de sculpt. pl. 841 n. 2114. Leplat pl. 111. Lipsius Beschreib. der Antiken - Galerie zu Dresden S. 346. In dem Verzeichniss von H. Hase fehlt diess Werk.

Gesellschaft des Sophokles und Aeschylus ist eine von ihm allein bekannt im Zeuxippus zu Constantinopel aus Christodor (V. 32).

Visconti hat in der Ikonographie zugleich einen Camee der Pariser Sammlung bekannt gemacht (s. unsre Taf. VII), worin durch die bewundernswerthe Kunst des Lithoglyphen in einer Figur die zwischen allegorische Personen gestellt ist, Euripides erkennbar sey. Diese beiden Personen sind ihm die Muse und die Palästra und um die Handlung und den Ausdruck der Figuren mit der Angabe dass der junge Euripides von seinem Vater zum Athleten bestimmt gewesen seyn soll, in Uebereinstimmung zu bringen, denkt sich Visconti dass die Muse, die den Dichter umfasst, von der Palästra seine Entlassung fodre und dass diese, indem der junge Mann einigemal nicht mit dem besten Erfolg aufgetreten gewesen sey, ihn mit der Miene der Gleichgültigkeit an die andre, die ihn mehr liebe, abtrete. Die Gesichtszüge des Dichters müssen sehr entschieden ausgedrückt seyn, dass Visconti, in Ermangelung eines andern Aufschlusses aus dem Leben des Euripides, in dieser Composition eines gewiss nicht gewöhnlichen Künstlers eine Nachahmung der Fabel des Prodicus erkennen und sich zu dieserErklärung verstehn konnte, die nemlich nicht weniger entschieden ungegründet ist. Die Palästra wird allerdings durch eine Herme bezeichnet, wie durch Heraklesherrmen in zwei Reliefen mit Ringern [9]). Aber diese Figur sitzt auf einem Felsen, der mehr als einen blossen Sitz vorstellt da zugleich eine Herme darauf Raum hat. Die Herme in dieser Aufstellung kann nicht die Fläche eines Ringplatzes anzeigen, sie gleicht auch weder dem Herakles noch dem Hermes, eher einem Philosophen oder Dichter und ist nicht bekränzt. Die sitzende Figur selbst ist auch sehr verschieden von der Palästra bei Philostratus [10]), welche zwar auch sitzt, indem die Stellungen des

9) Mus. Pioclem. V tav. 36. 37.
10) Imag. II, 32.

Ringspiels in Kindergruppen sie umgeben, aber keine Herme neben sich, sondern einen Oelzweig im nackten Busen hat und eben so sehr einem Epheben als einer Jungfrau gleicht, nach dem nicht aufgeflochtenen Haar, dem Auge und der kaum aufschwellenden Brust. Die Figur zu welcher Euripides herantritt, ist ganz jungfräulich und das auf der einen Seite etwas herabgleitende Gewand entblösst eine volle Brust. Sie entlässt nicht den Dichter, sondern winkt ihn zu sich heran: und zwar nicht den jugendlichen Euripides, sondern den Greis; einen wohlbeleibten, tiefbärtigen, vom Mantel ganz umhüllten, nicht ohne Schwerfälligkeit sich bewegenden Mann, der einem Zögling der Palästra so wenig als nur irgend möglich gleich sieht. Es würde daher nicht helfen wenn sich auch mit Grund herausrechnen liesse, dass „der junge Mann die Gymnastik wegen der Litteratur und Philosophie" einige Jahre später als nach den höchst zweifelhaften Angaben verlassen habe. Uebrigens reden diese von einem in Athen im Ringen erhaltnen Sieg des Euripides statt von Niederlagen und es ist daher auch ein gleichgültiges Aufgeben des Anhängers von Seiten der Palästra, das übrigens auch die Figur nicht ausdrückt, im Widerspruch mit der Sache. Es wird aber ein andrer Umstand erzählt, auf den die Darstellung sich ungezwungen beziehen lässt. Euripides hatte sich nemlich in der Insel Salamis, die er in einem Bruchstück glückselige Heimath (*πατρίδα τὴν εὐδαίμονα*) nennt, eine Höhle eingerichtet, die eine Oeffnung nach dem Meer hatte, und hielt um der Menge zu entgehn sich dort auf, woher auch seine meisten Gleichnisse vom Meere genommen sind [10*]) Liebevoll führt die Muse, eine Rolle in der Hand, den Dichter der Nymphe zu die um diese Uferfelsen waltet, der Nymphe dieser Grotte oder einsamen Felsenwohnung selbst,

---

10*) Vit. Eurip. Cod. Ambros. et Vindob. *Φασὶ δὲ αὐτὸν ἐν Σαλαμῖνι σπήλαιον ἀνασκευάσαντα ἀναπνοὴν ἔχον εἰς τὴν θάλασσαν ἐκεῖσε διημερεύειν φεύγοντα τὸν ὄχλον, ὅθεν καὶ ἐκ θαλάσσης λαμβάνει τὰς πλείστας τῶν ὁμοιώσεων.*

die ihm winkt, ihn freundlich aufnimmt, und die Einrichtung der Grotte zum Schreiben von Tragödien voll von Weisheit und Wissen ist angedeutet durch die Herme.

Den Bildnissen des Euripides füge ich das von Andreas Russo in Neapel gezeichnete und in Rom von dem trefflichen Bartoccini gestochene hinzu Taf. VII, eines der feinsten und ausdrucksvollsten von allen. Diess befindet sich in nicht flachem Relief auf einer Scherbe aus röthlich gefärbter Erde, die ich unter einem Haufen von Bruchstücken von gewöhnlichen gemalten Vasen und Thonfigürchen in Athen 1842 bei dem Grafen von Sartiges fand und von ihm zum Geschenk erhielt. Die Scherbe ist unverkennbar der Boden von einer tiefen Trinkschale, die zu der Klasse gehört wovon im Cabinet Durand n. 1432 — 1434 drei vorkommen und wovon ich zufällig die eine mit der Inschrift CALENVS. CANOLEIVS. FECIT. im Abguss selbst besitze und vergleichen kann. Der Verfasser des Katalogs nennt sie Römische Gefässe mit Reliefen entweder wegen des Calenus Canulejus oder wegen der eigenthümlichen Form: von dem Thon und der Farbe spricht er nicht. Das Athenische Bruchstück ist nicht bloss durch seinen Inhalt, sondern auch durch die Kunstart sehr auffallend. Die Farbe lässt zunächst an die Klasse der Aretiner Vasen denken, die nach Plinius von Arezzo wie die Töpferwaaren mancher andern Städte über Länder und Meere verbreitet wurden und die in Italien, Frankreich, Deutschland, Belgien, England an vielen Orten in so grosser Menge gefunden werden dass man auf Nachbildung in einheimischen Fabriken schliessen müsste wenn auch nicht die hier und da, besonders freilich in Arezzo gefundnen Formen [11]) diese bewiesen. A. Fabroni in Arezzo in einer gründlichen Schrift über diese Art von Gefässen geht nicht über Italien, nur wenig über Arezzo hinaus [12]). Die Aretiner Gefässe sind eine be-

11) Eine aus Wiesbaden im Museum zu Bonn, eine vollständige Schüssel mit Verzierungen.

12) Storia degli antichi vasi fittili Aretini, del Dott. A. Fabroni,

stimmte von allen andern sich unterscheidende Gattung [13]), sie sind nach Fabroni (p. 33) leicht, dünn (sottili), von einer einförmigen dichten Masse, die im Bruch die blassröthliche Okerfarbe zeigt, bedeckt mit einer äusserst dünnen Patina auf der äussern und meistentheils auch der inneren Oberfläche, welche Patina geglättet und immer nur von einer, gewöhnlich der korallenrothen Farbe ist, seltner schwarz ins Blaue übergehend; sie sind glänzend (lucidi), aber unter dem Glanz des Glases und Metalls; von manigfaltigen und zierlichen Formen, mit Verzierungen und Figuren in correctem und ausdrucksvollem Relief, häufig beschrieben mit den Eigennamen der Künstler oder der Besitzer der Töpfereien, auch diese in Relief; meistentheils von Griechischen Arbeitern nach den Namen (p. 25). Von dem Firniss, seinen Bestandtheilen und seinem Glanz ist noch besonders die Rede p. 35. 65. Hiervon unterscheidet sich die Scherbe mit Eu-

---

Arezzo 1841. Es blieb ihm unbekannt dass man auch in einem Grab in Pompeji solche Gefässe aus rother Erde mit ziemlich rohen Reliefen gefunden hat, die dort sich ungefähr ausnehmen mussten wie bei uns Chinesisches Porcellan. Millin Description des tombeaux qui ont été decouverts à Pompéji dans l'année 1812. Das Grab war einer freigelassenen Nävoleja Tyche bei ihren Lebzeiten errichtet. In der Stadtbibliothek zu Strassburg finden sich viele Aretiner Vasen, die bei Rheinzabern gefunden sind und zur Herausgabe für den jüngeren Schweighäuser gezeichnet waren. In Friedberg wurde ein vollständiger Becher ausgegraben, mit Reblaub umher, dazwischen kleine Vögel und vierfüssige Thiere. Archiv für Hessische Geschichte und Alterthumskunde IV S. 297 Taf. II, 37. Viele Scherben fand Herr Houben in Xanten, Denkmäler von Castravetera und Colonia Trajana oder Antiquarium zu Xanten 1839 S. 55. In Italien grub man seit Jahrhunderten viele aus bei Arezzo, in neuerer Zeit einzelne in Modena, Val di Chiana, Cervetri (Fabroni p. 29). In Arezzo ist ausser der Sammlung im öffentlichen, grösstentheils von dem Advocaten Fabroni gebildeten Museum, eine andre ebenfalls beträchtliche in einem Privathause. Viele sind im Musée Thorwaldsen I p. 101 n. 300—316.

13) Isidor. XX, 20. Postea inventum est rubricam addere et ex rubra creta fingere. Aretina vasa ex Aretio municipio Italiae dicuntur ubi fiunt: sunt enim rubra.

ripides dadurch dass die Farbe im Bruch mit der der Oberfläche ganz dieselbe ist, dass man von einer Patina, einem Firniss nicht reden kann, dass das Relief hoch, fast bis zur Hälfte der Rundung, und der Boden worauf es sitzt, stark, fast wie ein kleiner Finger dick ist. Dabei lässt dieser Boden sowohl nach seiner Dicke als nach seiner Kleinheit, da er von dem Kopf ganz ausgefüllt wird, vermuthen dass sich die Wände umher erhoben und weit ausbreiteten, gerade wie das Gefäss des Canulejus ist. Dagegen ist eine Trinkschale in Arezzo, wovon Fabroni eine Abbildung giebt (tav. 8), wie eine nicht hohe unten runde Untertasse. In Griechenland und Kleinasien erinnere ich mich nicht Aretiner Vasen gesehen zu haben. Aber meines Wissens hat man auch dort Thonarbeiten von dem schönen Ziegelroth dieses Euripides bisher nicht bemerkt. Vermuthen möchte ich dass die Farbe nur zufällig mit der der Aretiner Waare übereinstimmt und dass die Arbeit sich eigentlich an die in Griechenland, Sicilien und Unteritalien sehr häufige Gattung von antiken Thongefässen mit Reliefen anschliesst, woran die natürliche Farbe des Thons ein erdiges Gelb ist. Nur fällt immer die Form einer kleinen tiefen Schüssel auf, die das Athenische Trinkgefäss mit den Römischen gemein hat.

Auf dem Boden der tiefen Schale des Canulejus ist die Büste eines flötblasenden Silen, auf dem von einer der beiden andern von de Witte beschriebenen eine Büste der Omphale. In einer Griechischen nicht tiefen, sondern flacheren Trinkschale im Cabinet Durand (N. 1347, unter siebenundneunzig Griechischen Gefässen mit Relief der einzigen Kylix) ist in der Mitte ein Panskopf. Eine andre, die ich in Neapel bei dem Englischen Gesandten Temple sah, eine Kylix mit gutem schwarzen Firniss, hat in der Mitte in Relief die Arethusa der Syrakusischen Grossmünzen, mit einem Kränzchen umgeben, nicht verdächtig in neuerer Zeit aufgedruckt zu seyn[14]. Dasselbe Bild, äusserst schön, ist in

14) Hingegen ist in einer Kylix von Phrynos im Cab. Durand

einer von zwei concaven Schalen, wovon die andre einen Bacchuskopf aufgedrückt hat, in einem Museum zu Syrakus [15]. Von einer andern Sicilischen Trinkschale hat sich der Boden erhalten mit einer geflügelten reitenden Victoria [16]; von einer ebenfalls der Boden mit einem Bacchuskopf in Relief und mit schwarzer Farbe; und in zweien noch ganzen „die strahlenumgehnen Häupter von Isis und Osiris mit der Lotosblume auf dem Kopf,“ ebenfalls in Relief [17]. In einer von Metall im Museum zu Neapel schmückt eine gekauchte kriegerische Figur mit kurzem Schwerd und Schild den etwas erhöhten Boden [18]: in einer silbernen aus Pompeji bei Cav. Campana in Rom, die sonst ohne alle Verzierung ist, nimmt den Boden ein Vogel, etwa Rebhuhn ein. Wenn die Trinkschalen mit Relieffiguren auf dem Boden weniger häufig vorkommen, so ist desto unübersehlicher die Menge der gemalten, die auf dem Boden eine oder mehrere Figuren, mit oder ohne Bezug auf die Vorstellungen am innern oder äusseren Rande der Kylix, oder auch ohne alle Figuren umher enthalten. Zu den häufigsten Verzierungen der Art gehört das Medusenhaupt [19], in diesen Bechern wie in den grössten Marmorvasen wie z. B. der mit den zwölf Thaten des Hercules in Villa Albani.

Was man aber bei aller Manigfaltigkeit der Figuren, Gruppen, Halbfiguren, Köpfe bisher noch nicht auf den Boden der Trinkschalen gefunden hatte, sind Bildnisse berühmter

---

n. 21 ein Medaillon mit Hermes der das Bacchuskind der Nysa überbringt, von einer gemalten Vase abgenommen und dort aufgesetzt worden, wie de Witte in dem Suppl. à la descr. des antiqu. du Cab. Durand p. III berichtet.]

15) Dom. Schiavo in den Dissertaz. dell' Accad. Palerm. del buon gusto I p. 229. Delle antiche fatture di argilla che si trovano in Sicilia, in Palermo 1829 p. 129.

16) Delle ant. fatture p. 130. 17) Das. p. 132.

18) Museo Borbon. VII tav. 63.]

19) So in einer Kylix aus Vulci Dubois Descr. des antiqu. — Pourtalés-Gorgier n. 166, in einer andern n. 315, in vielen eben daher in München, Rom u. s. w.

Männer oder Frauen: dieser Euripides zuerst verräth uns den schönen Gebrauch auch die grossen Namen der Vorzeit den Trinkenden ins Gedächniss zu rufen. Doch fand ich bei Herrn G. R. Stewart in Neapel einen Guttus, geriefelt, mit schwarzem Firniss, woran ein Porträtkopf, in einer runden Einfassung eingeschlossen angebracht ist, unter dem Hals, das Gesicht nach unten gekehrt. Der Besitzer, der diess kleine Gefäss selbst aus Tarent mitgebracht und mich mit einer Zeichnung davon beschenkt hat, erkannte in diesem Kopf Mithridates III, König von Pontus, mit dessen Münzen derselbe vollkommen übereinstimmt, und erinnerte daran dass dieser Herrscher nach Diodor (37, 1) von den Italern um Hülfe angesprochen wurde als die Römer ihre Macht in Italien immer mehr ausdehnten. An einer seit Bellori bekannten Lampe ist Aesop von E. Braun erkannt worden [20]. Dichter, aber ohne Rücksicht auf Porträtähnlichkeit, den mythischen und poetischen Darstellungen auf bemalten Amphoren angereiht, waren seit einiger Zeit bekannt, Alkäos im Zwiegespräch mit Sappho, Anakreon mit seinem Hündchen, Kydias mit der Laute [21]. Dem in seine Grotte am Meer der Muse entgegeneilenden Euripides stellt sich das Gemälde bei dem jüngeren Philostratus zur Seite, Sophokles, von Bienen umschwärmt, in Mitten der Melpomene und des Asklepios, des Asklepios mit Bezug auf einen Päan den ihm Sophokles gedichtet und worin er ihn als κλυτόμητις gepriesen hatte, und auf die Sage dass Asklepios bei ihm eingekehrt sey, wonach ihm der Ehrenname Δεξίων gegeben wurde, wie Oeneus von der Einkehr des Dionysos Δεξάμενος hiess.

In den Gesichtszügen des Euripides erkennt man, auf sein rechtes natürliches Mass zurückgebracht, das Ernsthafte, Finstre, Herbe und Saure, das ihm die Komiker vorwarfen, den Hass des Lachens [22], womit seine Liebe zur Zurückge-

20) Mon. d. I. III tav. 14, 3, Annali XII p. 96.

21) S. zu Müllers Archäol. 3. Ausg. S. 731.

22) Vit. Eurip. Σκυθρωπὸς δὲ καὶ σύννους καὶ αὐστηρὸς ἐφαίνετο

zogenheit in die einsame Grotte auf Salamis übereinstimmt. Sehr treffend ist die Andeutung des Alexander Aetolus, der diess aus dem Studium des Anaxagoras erklärt[23]), welchen man, wie erzählt wird, ebenfalls nie lachen noch lächeln sah[24]). Wenn jemals die Philosophie einen denkenden und fühlenden, allgemein wohlwollenden, menschenfreundlichen Mann, einen aus der Schule des Prodikos und Sokrates ernst stimmen konnte, so war es in jenen tief aufgeregten und von dem Bestehenden in Religion und Staat und dem heiligen Rechte der im Inneren durch sie nicht mehr zu befriedigenden Gemüther hin und her gezogenen Zeitalter. Nicht den ganzen Charakter der Physiognomie drückt Visconti mit den Worten aus dass ihre Feinheit und pathetische Miene die Sensibilität ausdrücke, wodurch diesem Dichter das Rührende so wohl gelungen sey. Das Pathetische herrscht nicht vor, sondern der Geist: aber mit dem geistigen Ernst verbindet sich das dem ächten Philosophen natürliche Wohlwollen und Bescheidenheit. Besonders in der Statue schwebt um den Mund viel Gutheit, und überhaupt spricht sich statt des Selbstgefühls und der Selbstsucht eines klugen Sophisten etwas Biedres und Treuherziges aus.

καὶ μισογέλως καὶ μισογύνης, καθὰ καὶ Ἀριστοφάνης αὐτὸν αἰτιᾶται·
στρυφνὸς ἔμοιγε προσειπεῖν Εὐριπίδης.
— Ἐλέγετο δὲ καὶ βαθὺν πώγωνα θρέψαι καὶ ἐπὶ τῆς ὄψεως φακοὺς ἐσχηκέναι.

Was Christodor (32) von der Statue des Euripides in Constantinopel sagt, sind sophistische Phrasen, die den Dichter, den begeisterten Tragöden angehn, nicht das Kunstwerk beurtheilen:

Ἦν γὰρ ἰδέσθαι
οἷά τε που θυμέλησιν ἐν Ἀτθίδι θύρσα τινάσσων.

23) Bei Gell. XV, 20, Meineke Anal. Alexandr. p. 247:
Ὁ δ' Ἀναξαγόρου τρόφιμος χαιοῦ στρυφνὸς μὲν ἔμοιγε προσειπεῖν,
καὶ μισόγελως καὶ τωθάζειν οὐδὲ παρ' οἶνον μεμαθηκώς,
ἀλλ' ὅ τι γράψαι τοῦτ' ἂν μέλιτος καὶ Σειρήνων ἐτετεύχει.

24) Aelian V. H. VIII, 13.

In früherer Zeit, als in Rom bei wetteifernder Liebhaberei an den Hermen und Büsten berühmter Römer und Griechen nach Vermuthung gedeutete Köpfe mit Namen, oft mit den falschesten, in nachgeahmter Schrift zur Gewohnheit geworden zu seyn scheint, ist auch ein andrer Kopf zum Euripides gestempelt worden, der mit dessen innerem Charakter eben so wenig als der andere damit vollkommen übereinstimmt; so dass Visconti nicht gerade Tadel darum verdient dass er ihn ganz mit Stillschweigen übergieng [25]. Winckelmann merkte nur die Verschiedenheit beider Köpfe an und dass der unter den Bildnissen von Bellori befindliche, welchen Barnes (wie auch Musgrave und Beck) der Ausgabe des Euripides vorsetzte, nicht mehr in Rom sey [26]. Dieser gehörte einem Cardinal Carpegna und hat den Namen dicht am Rand eines Ausschnitts der Büste unter der Schulter geschrieben. Es soll sich eine Wiederholung dieses Kopfs in Florenz und eine in Neapel befinden, und von einem Euripides in Florenz bemerkte Carli in Mantua dass der Name daran unächt und dass er überarbeitet, ausserdem dass der Bart zugespitzt sey, was mit dem Bild übereinstimmt. Einen andern Kopf im Besitz des Spanischen Vicekönigs in Neapel Caspar von Haro, ohne Namen und verschieden von den übrigen, giebt Bellori und aus ihm Gronov im Thesaurus der Griechischen Alterthümer Bd. 2, und zugleich drei andre im Text, die Farnesische Herme, eine andre unbekannte ohne Namen und die bei Fulvius Ursinus, wobei nur zu bemerken dass *ΕΥΡΕΙΠΙΔΗΣ* des kleinen Raums wegen gebrochen und auf der Brust, nicht eng am Rande geschrieben ist. Eine vermuthlich nicht weniger unächte Unterschrift einer Statue ist schon erwähnt worden.

25) Köhler in Böttigers Amalthea I S. 297.

26) Kunstgesch. IX, 1, 34. Auch Pirro Ligorio hat ihn in dem Bande seiner Handschriften, der sich in der k. Bibliothek zu Neapel befindet, als Euripides.

Zusätze.

S. 60. Note 5. Der Ilissus ist für eine weibliche Figur versehn: so hat man gesagt. Im Kupferstich ist diess keineswegs zu erkennen und einer der neueren Englischen Herausgeber, wenn ich nicht irre, Cockerell sagt von der Originalzeichnung, wovon im Brittischen Museum ein Facsimile ist: the copies scarcely bear out the charge that Carrey transformed him (the Ilissus) into a female. Carrey hat ihn als eine Eckfigur weniger genau als irgend eine andre gezeichnet.

S. 69. Note 2. Nur Taf. III ist aus dem Brit. Mus. Taf. II aus dem Stuartschen Werk.

S. 120. Z. 9. v. u. Diesen andern hier erwähnten Kopf kann ich nach einem Abguss, den ich seitdem in Berlin sah, nicht zu den Ueberbleibseln vom Parthenon zählen.

S. 132. In der Auffassung der Bewegung des Poseidon treffe ich mit Bröndsted zusammen, welcher annahm dass der vermeintliche emporgewachsene Oelbaum, den er in die Mitte setzt, den Poseidon sammt seinem Anhang zur Flucht nöthige: nur der Sinn bei diesem Umwenden, Wegeilen ist ein anderer als den er sich dachte. Einen wirklichen Kampf zwischen beiden Göttern, aber von edlerer Art als der S. 137 f. angeführte, setzte auch Quatremere de Quincy in seiner Restitution voraus, einen Kampf mit Speer und Dreizack. Diesem widersprechen mit Recht A. Feuerbach in seinem Vaticanischen Apollo S. 80 und K. O. Müller in der Hall. Litt. Zeit. 1835 Jun. S. 229, welcher bemerkt, „dass diese Entscheidung des Streits unmythisch sey und als blosse Demonstration übertrieben und forcirt erscheinen müsste, dass

auch Poseidons Stellung sich gar nicht begreifen lasse wenn eine gerüstete Gegnerin gegen ihn andringe;" die ihm nemlich, wie S. 112 bemerkt ist, Schrecken, Bestürzung, Unwille ausdrückte. Himerius Or. 2, 7 p. 378 sagt, Waffen ergriffen die Götter gegen einander nicht: denn unerlaubt wäre es gewesen über solche Lieblinge (die Athener) die Aegis zu regen oder den Dreizack: nein beide vertrauten ihnen selbst als Schiedsrichtern die Entscheidung an. Den Quellen des Mythus welche den Zorn des Poseidon weglassen, sind S. 134 Z. 19 noch beizufügen Aristides Panathen. p. 106 (der in Bezug auf die Schiedsrichter die Sage bei Varro andeutet, die auch sein Scholiast beibringt), Himerius a. a. O. (der auf dieselbe anspielt) und Geopon 9, 1. Aristides und der Geoponiker fügen hinzu, Poseidon zog sich in sein Gebiet zurück ohne die Liebe zu dem Lande (welchem die Schreiber schmeicheln) aufzulösen, womit sie sich denn gegen den von Andern beliebten Ausgang ausdrücklich erklären wollten. Bei den Vaticanischen Mythographen I, 2 und II, 119 schafft Neptun hier statt des Meeres das Pferd. Die Figur der Athene schildert Feuerbach a. a. O. indem er Müllers Erklärung befolgt, doch ganz wie es zu der meinigen (S. 131 f.) passt, so: „mit wahrem Ungestüm, die Füsse weitausschreitend, die Falten des Gewandes straff gezogen, den Oberleib vorgeworfen, ist sie dem Rosse entgegen gestemmt, leidenschaftliche Hast, höchste Bewegtheit die ganze Gestalt." Darin liegt das höchste Verdienst beider Compositionen dass der Augenblick ergriffen ist worin die Hauptfiguren durch das schönste und natürlichste Motiv in lebhaftester Bewegung erscheinen, im vorderen Giebel die neugeborene Göttin gleich rüstig vorschreitend als Promachos, im hinteren sie und ihr Gegner sich gleich rasch und heftig abwendend vom Kampfplatz (d. i. dem Orte des Preisgerichts) im ersten Augenblick der erfolgten Entscheidung. Was den Mythus betrifft, so liegt in dieser Darstellung das Gegentheil von dem was Cockerell in seiner Restitution bemerkte, dass sie mit keiner unter den Erzählungen die wir

bei den Dichtern finden vollkommen übereinstimme, wiewohl einzelne Züge zusammenträfen. Denn sie stimmt mit allen überein, indem sie sich ganz im Allgemeinen hält und nur das Wesentliche, das von allen Erzählungen der Kern ist, ausdrückt und nichts von allem Besondern, worin sie unter einander abweichen, nur berührt. Den Poseidon glaubt er in dem Moment dargestellt wie er den Salzquell (der das Meer bedeutet) aus dem Boden schlage. Erklärungen des Mythus selbst versuchten Thirlwall Hist. of Greece I p. 30 (1. Ausg.) und Forchhammer Hellenika S. 52, die aber über die überlieferte Gestalt desselben ins Freie und Weite hinausschweifen. Von der Salzwasserquelle, welcher Athene den Oelbaum entgegensetzt (wovon also die nachfolgende Thriasische Salzflut Apollodors zu unterscheiden ist), gab es im späteren Alterthum eine Erklärung die noch nachzuholen ist. Bacchus sagt bei Statius Theb. VII, 182 zum Jupiter:

Da sedem profugo: potuit Latonia frater
saxa, nec invideo, defigere Delon et imis
commendare fretis: cara submovit ab arce
hostiles Tritonis aquas.

Wozu der Scholiast: hostiles aquas dicit, quas cum inundasset Neptunus, Minerva eas diluvio liberavit: pro qua urbe contendisse dicitur inventis muneribus. Demnach hätte Poseidon Athen sich nicht als eine Stadt die ihn verehrte durch eine Wohlthat, sondern durch Verschlingen ins Meer als eine Beute erwerben wollen, womit auch die andre S. 134 angeführte und nicht richtig von mir aufgefasste Stelle des Statius übereinstimmt. Diese Vorstellung ist vermuthlich aus dem Ausdruck κῦμα, fretum, welcher wohl in Athen feierlich, um das Wunder der salzigen Quelle mystisch zu erheben, gebraucht wurde, entsprungen: sie gab ein phantastisch ungeheures Bild auf Kosten der volksmässigen Wahrscheinlichkeit, da das Volk natürlich den Gott vorzugsweise anbeten und nach ihm sich nennen wollte der ihm eine Wohlthat erzeigte. Die war den Athenern das Meer, die grösste nach dem Oelbaum in der älteren, eine noch grössere erst

in der späteren Zeit: und das Geschenk dieser Wohlthat drückte die alte Einfalt der Symbolik, als ob das Meer welches die Küsten umspielte vor dem Streite der beiden Götter so wenig wie der Oelbaum da gewesen wäre, durch den Stoss mit dem Dreizack auf den Felsen der Akropolis aus. Nachdem wir aber die Ueberschwemmung als die erste und einzige Probe Poseidons im Wettstreit kennen gelernt haben, ist es auch nicht nöthig die drei Verse des Proklus welche Ueberschwemmung malen auf die nachfolgende Thriasische zu beziehen, sondern der phantastische wunderliche Heilige führt mit ihnen den vorher nur angedeuteten *πόθον ἱρὸν* der Verschlingung des Landes, welchen Athene durch den Oelbaum überwältigte, nachträglich auf das Glänzendste aus, wonach S. 133 einige Worte zu berichtigen sind. Für die Gruppe des Phidias, welche die erfolgte Entscheidung voraussetzt, würde die Absicht Poseidons Attika das Meer zu geben oder Attika zu verschlingen, selbst wenn diese letztere ungeheure Vorstellung in der Zeit des Phidias und des Volksglaubens an alteinheimische Tradition denkbar wäre, vollkommen gleichgültig seyn.

S. 195. Note 1. Nach einer ziemlich künstlichen und complicirten Erklärung ist den beiden Darstellungen eine ganz verschiedene Bestimmung gegeben in der Dissertazione esegetica intorno all' origine ed al sistema della sacra architettura presso i Greci (von Carelli), Napoli della stamperia reale 1831 fol. p. 104 s. mit beigefügten Zeichnungen tav. 1 fig. 4. Cockerell hingegen in seiner schönen Arbeit über den grossen Tempel zu Agrigent in den Antiquities of Athens — Supplement 1830 zeichnet die Giganten in dem östlichen Giebel pl. 2 und sagt p. 7 At the west end of the site, fragments of the Tympanum, with portions of sculpture attached in very high relief (also wie die riesenhaften Gebälkträger) are discovered, shewing that the Tympanum, independent of the sculpture, measures 11′ 4″ in thickness: und p. 5: The Fragments of a lions head, belonging to the cymatium at the angle of the pediment, and a portion of drapery, a foot

and a hand are well calculated to convey an adequate conception of the merit of the sculpture, as also of the size of the Figures, which probably did not exceed thirteen feet. The mouth of the head especially, half open with an expression of grief, strong, without deranging the exquisite beauty of the feature, was worthy to have belonged to one of the daughters of Priam in all the desolation of the scene represented in the western pediment. It may here also be observed, that at the west end many portions of the pediment are still existing, to reward the labours of future excavators, as well as the ruins of the south flank, which still remain untouched. The whole of this sculpture and the architecture was covered with a thin sat of hard plaster, presenting a surface like the fines marble.

S. 310. Not. 15. Abgebildet in G. Dennis the cities and cemeteries of Etruria I p. 440. 448.

S. 314. Z. 4. Ausführlicher E. Braun im Bullett. del I. archeol. 1848 p. 87—90. Dass der „Standpunkt der Untersuchung über die Statuen durch die völlig verschiedene Composition dieses Friesreliefs wesentlich verrückt werden" sollte, lässt sich nicht denken, obwohl das schöne Relief hoffentlich zu manchen Bemerkungen über Einzelheiten Anlass geben wird. Es liegt in galvanoplastischer Nachbildung vor mir.

S. 351. Eine neue Abhandlung über die Zeit der Verfertigung der Laokoongruppe ist während des langwierigen Drucks dieser Schrift erschienen, von Ludolf Stephani, welche in dem Bulletin der historisch-philologischen Klasse der k. Akademie zu St. Petersburg die drei ersten Bogen des 6. Bandes (1848) einnimmt. Sie ist gegen Th. Bergks Programm gerichtet und behandelt zuvörderst die Inschrift von Capri, später auch die von Porto d'Anzo, dann die Worte *de consilii sententia.* Die Lachmannische Erklärung derselben verwirft sie (S. 20 vgl. S. 12) und stellt eine ganz neue auf, von der ich nicht fürchte dass sie die von fast allen Kunstkennern und in Bezug auf ihre curialistische Farbe von mir gegebene gefährden wird. Auch die bekannten Copieen

oder Nachahmungen des Laokoon werden besprochen in der Absicht zu zeigen dass keine davon über die Zeiten des Kaisers Titus hinausgehe, was gegen eine frühere Zeit des Laokoon nichts beweist, da der Verfasser selbst wohl weiss dass nur „von den meisten bedeutenderen Compositionen der Blüthezeit antiker Kunst Copieen aller Art auf uns gekommen sind (S. 37), und was noch weniger in Betracht kommen würde wenn man untersuchen und vergleichen wollte, wie viele von diesen Copieen denn über die Zeit des Tiberius hinaufreichen. Diess alles sehr ausführlich. Ganz kurz aber wird zuletzt auch von dem Kunstcharakter des Werks gesprochen und in ihm gesucht ein „Element, welches einen chronologischen Anhalt (für die Zeit des Titus) gewähre“. Um dieses Element zu bestimmen und dessen „chronologischen Werth überzeugend nachzuweisen“ behält sich der Verf. „die Beantwortung nicht weniger der umfangsreichsten anderweitigen Fragen, die nichts Andres seyn würde als ein Abriss der antiken Kunstgeschichte, bevor und beschränkt sich auf die kurze Andeutung dass dem Entwicklungsgange der classischen Kunst zwar ein gemeinsames Princip zu Grunde liege, dieses jedoch wieder in zwei grossen aufeinander folgenden Zeitabschnitten auf verschiedene Weise bedingt werde, so dass eben diese beiden weiteren Bedingungen zu Principien jener beiden grossen Zeitabschnitte werden. Es seyen diess die Principien der Naivetät und der Reflexion; der Zeitpunkt aber, in welchem dieser Wechsel in der antiken Kunst eingetreten, sey zu Folge leicht aufzufindender Ursachen der Beginn der Römischen Periode, während die ersten vereinzelten Spuren des jüngeren Princips um mehr als ein Jahrhundert zurückreichen und umgekehrt Spuren des älteren Princips sich bis in die Mitte des ersten christlichen Jahrhunderts verfolgen lassen. Im Laokoon aber sey nicht Naivetät, sondern Reflexion der Ausgangspunkt, wie wer „den gesammten geistigen Process der Künstler wie er aus der Laokoonsgruppe hervorleuchte, in allen seinen Theilen einer sorgfältigen Beobachtung unterwerfe“, vielleicht selbst

einen in der bildenden Kunst wenig Erfahrnen bald zu überzeugen vermögen werde. „Wohin man nur, sagt der Verfasser von dem Laokoon, seine Aufmerksamkeit wendet, überall sieht man dass die Künstler mit vollem Bewusstseyn dessen was sie thun oder nicht thun und der Gründe wesshalb sie das Eine wählen, das Andre verwerfen, verfahren. Nirgends findet sich auch nur die leiseste Spur jener Unmittelbarkeit welche sich von der ersten frischen Eingebung hinreissen lässt, sich ganz ohne allen Rückhalt der schönen Form auf diese oder jene Weise hingiebt, weil sie eben nicht anders kann. Namentlich leuchtet diess aus den Theilen des Nackten so wie des Gewandes hervor welche die Künstler nachlässiger behandelten weil sie dem Auge des Beschauers weniger zugänglich waren. Denn gerade in diesen Stellen kann man jederzeit die sicherste Antwort auf diese Fragen erhalten; hier glaubt sich der Künstler am wenigsten beobachtet. Auf der andern Seite beherrschen diese Künstler mit einer solchen Ueberlegenheit die gesammten Mittel welche überhaupt der antiken Kunst gemäss ihres Princips zu Gebote standen, verfahren überall mit einer solchen Energie und Sicherheit, erhalten sich aber dabei auch so vollständig frei von jedem Vorurtheil, von jeder individuellen Vorliebe, welche wir Manier im engeren und schlechteren Sinn nennen, dass das Ganze, wenn man es eben nur als Ganzes auf sich wirken lässt, ohne das Einzelne scharf zu prüfen und mit einander zu vergleichen, in einem so hohen Grade den Eindruck der Wahrheit macht und das Studium der Künstler so weit vergessen lässt als diess nur überhaupt bei einem von diesem Princip aus geschaffnen Werke als möglich erscheint. Das ist es auch was sich selbst dem Plinius mit solcher Entschiedenheit aufdrang dass er sich in Widerspruch mit dem was er von andern Werken sagt, zu den Worten genöthigt sah: opus omnibus et picturae et statuariae artis praeponendum, d. h. ein Werk welches vorzüglicher ist als alle übrigen, nicht allein die in Marmor ausgeführten, sondern auch als alle Gemälde und

Erzbilder; ein Ausspruch dem wir uns anschliessen können, sobald wir das suppliren dessen sich Plinius nicht bewusst wurde: unter den Werken deren Ausgangspunkt Reflexion des Künstlers, nicht Naivetät ist. Wenigstens ist uns kein Werk dieser Art erhalten, welches sich mit der Vaticanischen Gruppe messen könnte."

Ich habe die neuen Gründe für einen chronologischen Anhalt vollständig, das Urtheil über die Gruppe wörtlich angeführt, damit nicht etwa durch auszügliche Berichte wie sie oft gegeben werden Mancher getäuscht werde, sondern Jedermann selber urtheilen könne über diese neueste Entscheidung einer nach keinem äusseren Zeugniss zu erledigenden Streitfrage. Klar und übereinstimmend irgend ein Werk vollendeter Kunst aufzufassen und zu schildern möchte schwer fallen wenn man von seinem Ausgangspunkt, es sey aus der Reflexion oder der Naivetät als einem einzigen und absoluten ausgehn will. Das Verhältniss dieser beiden von den Anfängen der Kunst an zu beobachten, nach Zeitabschnitten und in einzelnen Werken zu berücksichtigen ist natürlich und unvermeidlich: fast in jeder eindringenden Beurtheilung eines Kunstwerks wird Manches auf dieses Verhältniss hindeuten. Zum Erstaunen aber ist die nur des Laokoons wegen, wie es fast scheint, ersonnene Behauptung dass nach den Principien der Naivetät und der Reflexion die Kunstgeschichte in zwei grosse Zeitabschnitte auseinanderzureissen und dass der Epoche machende Uebergang oder Sprung von dem einen zu dem andern im Beginn der Römischen Periode gemacht worden sey. Eine Widerlegung dieser seltsamen Behauptung müsste die ganze bisherige auf die Gesetze der menschlichen Natur und der Kunstentwicklung gegründete Kunstgeschichte in sich aufnehmen und bei deren Ausführung jenen Fundamentalirrthum fortwährend berücksichtigen, wodurch auf vielen Punkten noch deutlicher hervorspringen möchte was und wie viel auf Rechnung gemüthlicher Anschauung, unmittelbaren künstlerischen Erfindens zu schreiben sey, wie viel vom Verstande, von sinni-

ger Anwendung natürlicher Eindrücke, von Erfahrungen und Analogieen abhänge. Für meine Aufgabe und meinen Zweck genügt es daran zu erinnern dass, wenn in gewissem Betracht eine Epoche für den Eintritt zunehmender Verstandesthätigkeit und Wissenschaftlichkeit gesetzt werden kann, es offenbar die ist welche die mächtigen Einwirkungen des Euripides und seiner Nachfolger, der neueren Komödie, der gelehrten Schulen, die ganze seit dem Zeitalter der Sophisten und des Sokrates vorgeschrittne Herrschaft des Verstandes um die Zeit Alexanders auch in der Kunst deutlicher zu erkennen giebt. Die allegorischen Figuren wie der Kairos des Lysipp, der am Wagen Alexanders mit gebundnen Händen sitzende Polemos von Apelles, Charakterdarstellungen wie der Habron desselben, der Demos der Athener, der Ialysier, worin Parrhasius, Protogenes Bewundernswertheres geleistet zu haben scheinen als Theophrast mit allen seinen Charakteren, stechen von den einfachen Anschauungen und Bildern von Fluss, Quelle, Thau, Wind, Morgenroth, Regenbogen u. s. w. sehr ab und zeigen die Reflexion in einer ganz andern Thätigkeit als die einfache ist worin die Hellenen seit alter Zeit durch feine Anwendung, Beziehung und Umdeutung unzähliger Mythen die Sinnigkeit ihres Verstandes geübt und ausgebildet hatten. Wie viel Ueberlegung von Seiten des Künstlers insbesondre auch jede Gruppe, jede Handlung unzertrennlich von der naivsten, genialsten Auffassung der Personen, der dramatischen Situation erfodre, bedarf keiner Auseinandersetzung. Uebrigens liegt eine gewisse Kühnheit darin dass das gelehrte Mitglied der Petersburger Akademie einen Satz wie jener ist als Grundlage und Plan einer ganz umgestalteten neuen Kunstgeschichte ankündigt und die Anwendung dieses Systems auf den Laokoon so apodiktisch mit wenigen Worten hinstellt, während er über consilii sententia und paläographische den Laokoon nicht entfernt angehende Dinge mit grosser Periergie sich verbreitet. Denn der Herr Verfasser wagt es dadurch den Verdacht auf sich zu ziehen dass diess zum polemischen Zweck so eingerich-

tet sey, wie die gemeine Redefigur ist, dem Gegner Sand in die Augen zu streuen, was doch gewiss nicht in seine Gedanken gekommen ist, und bei dem Prüfenden das gute Vorurtheil zu erwecken als ob er die Falten und das Nackte, die Bewegungen und die Mienen, den Ausdruck der innersten Eigenthümlichkeit in allen Hauptstatuen eben so genau erforscht habe als die Formen des *A*, des *Λ* und des *Δ* in allen Inschriften einiger späteren Jahrhunderte und den inneren Zusammenhang der Kunst und der Geistesgeschichte der Griechen überhaupt eben so tief und vollständig durchschaue als den Zusammenhang in allen Redensarten worin consilium und worin sententia vorkommt. Dass aber Hr. Stephani nicht immer die Marmorwerke, selbst die des ersten Ranges nicht immer einer genaueren Betrachtung gewürdigt habe, verräth sich, ohne dass wir weiter nachfragen, aus seiner in diesem selben Aufsatz über den Farnesischen Stier gemachten Aeusserung. Indem er nemlich mit Recht erinnert dass in dieser Gruppe die Antiope kein späterer Zusatz, sondern aus dem Hauptblock gearbeitet sey, fügt er hinzu: „auch würde die Gruppirung des Ganzen, die ohnehin fehlerhaft genug ist, wenn diese Figur ursprünglich gefehlt hätte, ganz unerträglich gewesen seyn, was sich freilich nicht aus Zeichnungen oder Büchern erkennen lässt,“ aber von ihm Angesichts des Werks durchschaut wurde. Ich meine Thorwaldsen, von dem ich zufällig oben ein schönes Wort über diess Werk erwähnte, und die Mienen des ernsten und gründlichen, zwar stillen und sanften, aber innerlich kräftigen Mannes zu sehen, wenn er von einem durchreisenden Antiquar obenhin ausgesprochen gehört hätte, dass die Gruppirung dieses Ganzen ohnehin fehlerhaft genug sey, eines Ganzen von der feurigsten Erfindung und der bewundernswürdigsten Composition. Wunderbar aber dass Herrn Stephani bei dem Stier nicht das wenigstens einfiel, dass diesen Asinius Pollio aus Rhodos hat nach Rom bringen lassen und dass die Periode des Reflexionsstandpunktes, auf den er doch auch die Meister des Stiers bei ihrem Aus-

gangspunkt wird stellen müssen, doch etwas früher angefangen habe als er des Laokoons wegen annimmt.

Hermann in Göttingen hat so eben seinen von mir bestrittnen Vortrag in seine Gesammelten Abhandlungen und Beiträge zur classischen Litteratur und Alterthumskunde aufgenommen und mit einem dritten Theil vermehrt S. 329—348. Ein Zusatz enthält die Aeusserung (S. 372), dass der Verfasser in der ihm später zugekommenen Stephanischen Abhandlung zu seiner grossen Genugthuung seine Grundansicht gleichfalls ausgesprochen finde und dass die verschiedenartigen Wege auf welchen sie beide zu dem gleichen Ergebnisse gelangt seyen, die Sicherheit desselben nur verstärken könne. Da auch Hermann schwerlich behaupten wird dass Restauration der Kunst und Epoche der Reflexion dasselbe seyen, so kann die Uebereinstimmung nur darin bestehen dass beide Hypothesen die Römische Periode der Kunst angehn, beide sich als inneren Grund für die Entstehungszeit des Laokoon geltend machen. Wenn aber die eine dieser Hypothesen unhaltbar und irrig ist, wie Niemand wird läugnen wollen, so folgt daraus nicht dass die andere dagegen wahr und richtig sey. Ich habe Unrecht gehabt mich S. 351 gegen Müllers hingeworfne, nicht von ihm unterstützte, auch mit seinem Handbuch nicht vereinbarliche Ansicht von einer Römischen Restaurationsperiode der Kunst glimpflicher auszudrücken mit „mir scheint". Ich rechnete dabei auf den tiefen Widerspruch mit jener Ansicht der in Müllers eignen unmittelbar vorangestellten Worten liegt, und auf die Erwägungen die vielleicht durch die vorangegangenen Bemerkungen angeregt werden würden. Aber ich hätte es vielleicht als meine Ueberzeugung auch ausdrücklich bekennen sollen dass ich die Hypothese von einer Römischen Restaurationsperiode der Kunst für entschieden ungegründet ansehe. Sie ist unendlich weniger auffallend, aber innerlichst eben so falsch als die andre und kann und wird, wenn man nach ihr die Richte für neue Forschungen, Urtheile, Combinationen und Folgerungen nimmt, sicherlich nur auf Irrwege führen und

man wird, je weiter und breiter sie sich zu entwickeln versuchen sollte, nur so viel bessere Angriffspunkte zu ihrer Widerlegung erhalten. Vorerst würde es genügen wenn man nur sammelte was, sehr zerstreut allerdings, oft versteckt, zerstückt und im Kleinen, aus Alexandria nach und nach nach Europa gebracht worden ist, um zu erweisen dass die Griechische Kunst nach ihren wesentlichsten Eigenschaften einer Restauration in Rom nicht bedürftig geworden ist. Wenn aber unter dem Einfluss Römischen Reichthums und Glanzes Griechische Lithoglyphen seit Cäsar und Augustus und auch die Bildhauer wetteiferten im Bildniss und in Copieen und Nachbildungen das Vollkommenste zu leisten oder die Toreuten die alten unübertrefflichen Silbergeschirre in unermesslicher Manigfaltigkeit nachahmten, wenn die grossen öffentlichen Bauten und Denkmäler in Rom und den Provinzen der Arbeit einen neuen und grossen Aufschwung gaben, und wenn überhaupt auch in Rom im Anschluss an das Griechische, so wie auch unter der Einwirkung besonderer Umstände und des Römischen und des Zeitgeschmacks die Kunst sehr viel und Grosses, Manigfaltiges geleistet hat, so kann diess nimmermehr eine Restauration genannt werden, da diese Entartung oder Verfall voraussetzt. Dem *cessare*, in welcher Ausdehnung man diess immerhin nehmen mag oder auf welche bestimmtere Schranken der relative Begriff zurückgebracht werden wird, ist ein Andres als Restauration entgegengesetzt. Warum ich Hermanns Verurtheilung des Farnesischen Stiers (S. 347), welchem er dem „in Rom selbst und unter dem Eindrucke der Werke der goldenen Zeit welche der geläuterte Geschmack der Römer dort vereinigt hatte, verfertigten“ Laokoon entgegensetzt, nicht billigen kann, brauche ich kaum hinzuzusetzen. Ich hoffe vielmehr dass von solchen nicht aus dem Studium der Monumente im Einzelnen, sondern aus historischen Begriffen geschöpften Ansichten mein gelehrter Freund früher oder später zurückkommen und leicht auch andre historische Begriffe aufzufinden und zu verknüpfen

wissen wird, die mit den monumentalen Thatsachen besser übereinstimmen. Nur darum möchte ich ihn dringend bitten dass er auch in archäologischen Untersuchungen willkürlicher, ungeprüfter Behauptungen, als ob sie dort ein herkömmliches Recht sich zu behaupten eher hätten als in philologischen, sich begeben möchte: Kleinigkeiten anscheinend, die aber, wenn sie sich mehren und häufen, die Untersuchung allmälig verwirren, wie beispielsweise wenn er S. 343 sagt: „eine epische Erzählung liegt dem Laokoon jedenfalls zu Grunde“, und „es lässt sich vor Virgil keine solche Berühmtheit des Mythus von Laokoon nachweisen wie sie ein Kunstwerk von dem Werthe des unsrigen auch seinem Gegenstande unausbleiblich mitgetheilt haben würde.“ Dass solchen und vielen Argumenten ähnlichen Schlages, die der verehrte Verfasser sich nur im Eifer für seine Thesis entschlüpfen lassen konnte, wer auf den Grund gehn will leicht Gegengründe in Schaaren entgegensetzen kann, sieht er selbst ohne Zweifel ein: und für die welche ohne genügenden Sachverstand überredet werden können zu schreiben verlohnt nicht der Mühe. Was die Worte *de consilii sententia* betrifft so glaubt Hermann S. 332 dass sie, da consilium jede Versammlung berathender Menschen bedeute, auch hier nur die Verabredung der Künstler wie sie die Gruppe ausführen wollten, ausdrücken, wogegen ich, zwar mit ihm einverstanden in der Hauptsache, insofern bei Lachmanns Meinung verbleibe, dass Plinius um diess zu sagen sich nicht einer bekannten Formel des Kanzleistyls bedient haben würde wenn er sie nicht als Formel meinte. In Hermann Hettners Vorschule der bildenden Kunst der Alten 1848 ist (S. 278—81) mit guten Bemerkungen die Idealität und der harmonische Gesammteindruck des Laokoon nachgewiesen, die der Römischen Restauration der Kunst allerdings grosse Ehre machen würde: denn die wunderliche Erklärung des Plinius ist auch hierhin weiter getragen worden. K. O. Müller sagt in den kleinen Schriften (II S. 393, zuerst in den Wiener Jahrbüchern), nachdem er die Stelle des Plinius treffend erklärt hat: „Aber wäre nun auch der

Laokoon ein Werk der Römischen Zeit (was Plinius nicht sagt) und nicht der Makedonischen, in welcher doch wahrscheinlich die Kunst auf Rhodos am meisten blühte, wie der Ref. wahrscheinlicher finden würde, und träte dann auch noch diess hochgepriesene Werk zu jener Reihe von Marmorbildern ersten Ranges die man der Römischen Zeit wohl nicht absprechen darf, so wäre damit doch noch nicht bewiesen dass die Kunst in diesen und bis zu diesen fortwährend in demselben Geist, mit demselben Sinne ausgeübt worden sey wie von Phidias und Praxiteles. — Einen über Pythons Erlegung triumphirenden Apollon, diesen so nahe liegenden, so plastischen Gedanken sollte kein älterer Künstler, kein Sikyonier, in dessen Stadt Pythien gefeiert wurden, dargestellt haben? und wenn das geschehen, wer mag uns sagen, wie viel der Marmorarbeiter, der das schöne Bild in Belvedere gemacht, von dem Seinigen hinzugethan habe? Und so dürfen wir bei den meisten jener Statuen bald Copieen, bald Nachahmungen, bald Ausführungen durch frühere Werke angeregter Ideen vermuthen, da alles dieses so vielfach vorkommt. — — So mögen viele Werke der eigentlich classischen Zeit in Makedonischer und Römischer reproducirt worden seyn. Aber producirt im eigentlichen Sinn des Worts wurde wohl im Ganzen wenig. Jene mythische Composition musste fast ganz wegfallen sobald die Kunst von dem alten Heimathboden losgerissen, nicht mehr für die sagenreichen Städte und Heiligthümer Griechenlands arbeitete" und was sonst im Gegensatze der Römischen sowohl als der Makedonischen Kunst mit der in der Zeit von Phidias bis Praxiteles schön und treffend bemerkt ist. Als Ausnahme wird dann auch hier nur allein der Antinous angeführt.

S. 393 Z. 7. Hirt über die Fabel des Amor und der Psyche nach Denkmälern 1812 S. 7. 10 N. 12: „Venus sitzt, Psyche, auf ein Knie niedergelassen, hebt ihre Hände flehend zu ihr empor: Amor hinter Psyche stehend bemüht sich seine Geliebte aufzurichten, zum Zeichen dass auch die zürnende Mutter versöhnt sey."

Register.

Erklärte Stellen.

Kunstwerke.

Druckfehler.

S. 9 Z. 12 l. Böttichers.
— 79 — 8 l. halten für hatten.
— 123 — 14 l. Giebelgruppen.
— 145 — 3 v. u. l. andern für andere.
— 193 — 4 l. Göttin für Götter.
— 318 — 3 v. u. l. Ternites.
— 319 — 1 v. u. l. σύνπαντα.
— 334 — 11 ist dieser Satz ausgefallen: Des Transports des fast unmittel vor dem Laokoon genannten Stiers zu erwähnen lag ein besondrer Anlass in dem viel grösseren Umfang der Gruppe und an der der Strick noch viel schwerer als Laokoon die dicken Schlangen im Packen wohl zu verwahren waren.
— 350 — 8 v. u. l. des Abweichenden.
— 356 — 3 l. Hauptpersonen.
— 367 — 11 l. disotterrata.
— 419 — 2 v. u. l. Waquier f. Wagner.



Taf. IV.





15.

16.

Lithogr. von F. C. Witte in Köln.

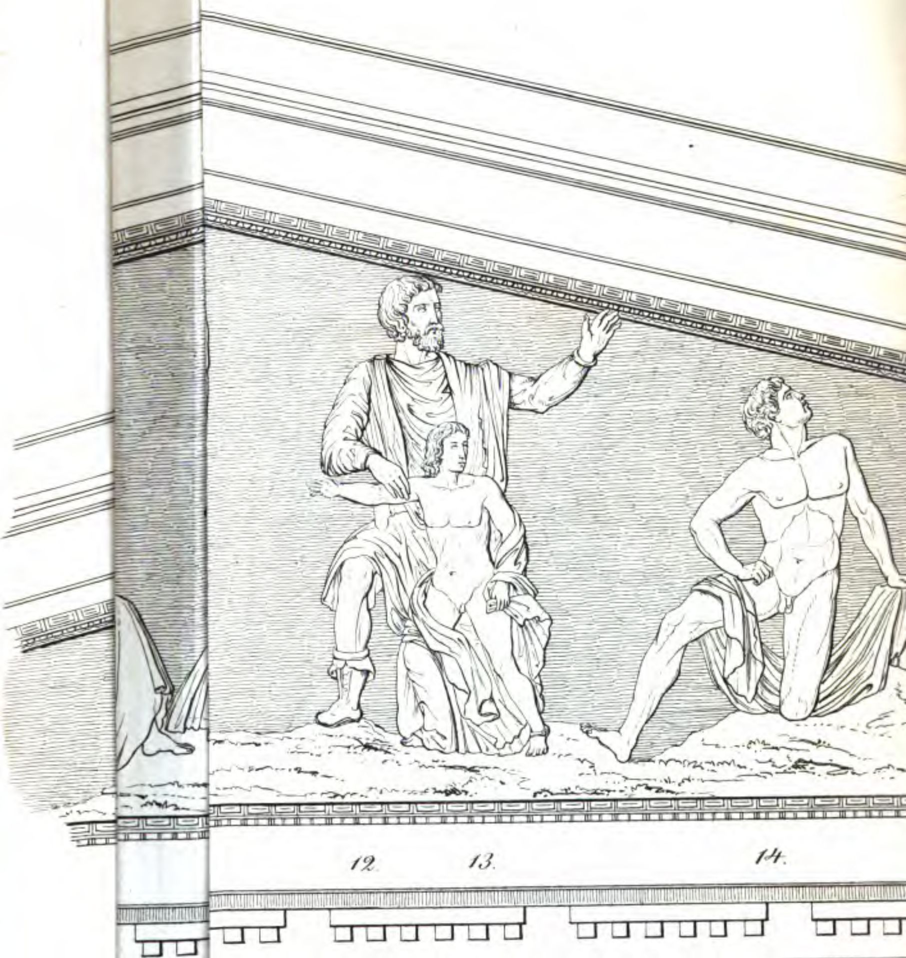
Taf. IV.





15. 16.

Lithogr. von F. C. Witte in Köln.


12.
13.
14.



